

LEOPARDI EN COSTA I LLOBERA I M.S. OLIVER

I

COSTA I LLOBERA UN EXEMPLE DE LA RECEPCIÓ NEOCLÀSSICA DE LEOPARDI

1. *Recepció reproductora i crítica*

La primera vegada que Miquel Costa i Llobera esmenta Leopardi ho fa en una lletra a l'amic Ramon Picó i Campanar, el novembre de 1876. Costa es troba a Madrid on intenta endebades acabar la carrera d'advocat, abans de decidir tornar a Pollença, no sense haver tastat les manifestacions de la vida intel·lectual de Madrid i assistir als cursos que dictava Juan Valera a la krausista *Institución Libre de Enseñanza*. Des de la seu del congrés que presidia Castelar escriu a l'amic mallorquí instal·lat, però, a Barcelona, un comentari sobre les seves últimes lectures:

«Obres de caràcter ben diferent [al poema de Lucreci] son les del gran Manzoni que vaig comprar dias passats á 5 rs el volum, formant part d'una baratíssima publicació de clàssichs italians qu'adquiriré, si Deu vol. Figurat [Figura't] ab quin gust hauré llegits per primera vegada en son original aquells intraduhibles *Inni Sacri*, aquell *Cinque Maggio* que no sé calificar, aquella tragedia *Adelchi* germana de les de Schiller, ab sos bellissims *cori* dignes de Sóphocles, y aquella altra, *Carmagnola*, qu'era l'admiració del gran Goethe. Manzoni es un geni escepcional que reuneix y agermana l'arriscament de l'inspiració ab la prudència reflexiva de l'art; geni que dins l'abundància de les idees sab tenir la rara virtut de la moderació.

«Casi desconegudes eran per mi fins ara les obres d'un altre gran escriptor italià —del Leopardi— qu'he comprades en la mateixa *biblioteca classica italiana*. He llegit *I canti* d'aquest vigorós poeta, y per cert, que moltes vegades m'ha dexas suspés y admirat la seva frase valenta y severa, la dicció nutrida y perfecta, 'l pensament vigorós y la fonda sensibilitat d'aquest gran cantor de la desesperació, que s'axeca trist y gloriós com una d'aquestes plantes que descriu, rascudes entre les clàssiques pedres de les ruines de sa patria.

Estrany paralelisme 'l que presenten els primers lirichs italians del segle —Manzoni axecantse de l'incredulitat de la joventut fins á la fé de sa edat madura, y Leopardi baxant de la fé de sos primers anys fins a la tristesa del dubte, fins al escepticisme de Byron. Aquesta observació fa'l gran critic Sainte-Beuve, parlant d'aquells dos gran ingenis de l'Italia moderna.»¹

Mig any més tard (9 de març de 1877) explica a Picó les dificultats i, a la vegada, les belleses de la llengua alemanya, i per demostrar-li-ho cita l'autoritat de Leopardi: «*E' una lingua solo comparabile alla greca; immensa, liberissima, onnipotente*»². L'última vegada que, segons les meves dades, cita Leopardi és en una carta al mateix amic mallorquí, en què li explica, des de Pollença, el que ha llegit d'ençà del viatge a París, on ha descobert els poetes André Chénier y Victor de Laprade. Tot parlant del primer escriu: «*Chénier no és un francès classicista, es un grech vertader, no sols per esser natural de Bizanci, sinò principalment pel seu geni, marcat ab aquest caràcter helènic que ningú pot estrafer si no es un Goethe un Leopardi o un Mistral.*»³.

Veiem, doncs, que, òbviament, Costa coneixia ja l'obra de Manzoni⁴, per bé que traduïda («llegits per primera vegada en son original»), de la qual subratlla l'exccepcionalitat i la bellesa al costat de la «prudencia reflexiva» i «la rara virtut de la moderació». En canvi, gairebé desconegudes li eren les poesies de Leopardi. No seria del tot desencertat, doncs, suposar que allò que, a Madrid, el portà a llegir Leopardi foren precisament els comentaris de Valera⁵, que amb els seus estudis *Del romanticismo en España y de Espronceda* (1854) i, sobretot, *Sobre los cantos de Leopardi* (1955) va ser, de fet, el pioner en la introducció de l'obra de Leopardi a Espanya⁶. Valera i, el seu continuador en la divulgació de Leopardi, José Alcalá Galiano, coincidint fins i tot pel que feia al problema de la fe del poeta italià⁷, recalcaren tant la profunditat del seu pensament i la sinceritat de la seva desesperació com l'elegància i la bellesa infinita dels seus poemes. Aquests dos aspectes de l'obra no sempre rebran una consideració igual i equivalent en la història de la recepció de Leopardi. «Se ha dicho que Leopardi ha cantado los dolores del infierno con los acentos del paraiso»⁸ escriu Alcalá Galiano, bo i donant-

nos els dos pols, juntament amb les seves valències, entre els quals gravitarà l'acolliment esquizofrènic del poeta italià, sobretot per part dels escriptors neoclàssicistes, els quals sentiran un cert neguit davant la bellesa extrema dels seus versos i el contingut no sols agosarat i brutal sinó ateu⁹. «Lo único que tiene de moderno és lo malo, la filosofía lúgubre y desesperada»¹⁰ —escriu sense embuts Menéndez y Pelayo—, però és «con igual razón el lírico de la forma pura y de la armonía clásica ... Si Fóscolo era un griego de Alejandría, Leopardi es un griego de Atenas y de la era de Pericles»¹¹.

En el comentari de Costa no hi trobem clarament expressat l'antagonisme d'aquests dos pols, però no deixa de subratllar «la tristesa del dubte» i «l'escepticisme de Byron» en què acabarà la vida del poeta; caldrà esperar la poesia castellana *Sobre un concepto de Leopardi* perquè és fàcil evident la distància envers la poesia del poeta italià.

No és la primera vegada que trobem agrupades dues poètiques tan diferents i contradictòries entre elles, com la de Manzoni i la de Leopardi; el fet no és nou, però ens dona la mesura de l'acolliment de Leopardi, cosa que podem copsar més clarament en una nota de J.L. Estelrich: «cuando se avaloren las condiciones estéticas de los versos de ambos gigantes y un criterio artístico y sereno domine las pasiones de bandería: entonces los nombres de Manzoni i de Leopardi se pronunciarán con igual respeto, y uno y otro, justamente grandes, serán la provechosa enseñanza para los poetas»¹². Aquesta reducció de la ideologia a l'estètica amb què es pretén superar les contradiccions de l'acceptació de Leopardi és una constant gairebé general de la recepció del poeta arreu¹³. L'experiència poètica d'un poeta irreplicable, com Leopardi, o com Hölderlin, resulta gairebé inassimilable¹⁴.

Per últim, no és gens estrany que Costa, dins un claríssim i gairebé universal procés de mitificació del poeta-personatge, parli del «vigorós poeta ... que s'axeca trist i gloriós com una d'aquestes plantes que descriu, nascudes entre les clàssiques ruïnes de sa pàtria», car de via sentir en *La ginesta leopardiana* —perquè és obvi que és referènci a aquesta poesia—, malgrat la ideologia desoladora i materialista del poema, el to heroic i viril que integrava *El pi de Formen-*

tor que ell havia escrit dos o tres anys abans (de clara procedència hugoniana, pel que fa a la forma, i ponsgallarziana, pel que fa a l'allegoria de l'arbre). No cal dir, però, que si per l'un l'arbre és símbol de l'ascensió espiritual mitjançant l'ascetisme i la renúncia als plaers de la vida, que com més dura és més s'eleva, per l'altre la ginesta és també, en part, un símbol heroic (gairebé un gest com els dels antics filòsofs: Heràclit, Hiperió) d'un ésser que perfuma les terres pestilents i desertes —com l'ocell, o el poeta, alegre els dies—, però constitueix sobretot la imatge clara de la misèria humana i de la de tots els éssers creats, puix que cap d'ells no té força per oposar-se —com reclamava Leopardi des dels versos de *La ginesta*— a la voluntat cega, assassina i insensata de la natura.

1. *Recepció productora*

La referència més clara a Leopardi dins la poesia de Costa i Llobera és el poema castellà *Sobre un concepte de Leopardi*¹⁵:

SOBRE UN CONCEPTO DE LEOPARDI

La noia è in qualche modo il più
sublime dei sentimenti umani.

¡Siempre el afán! La mente desterrada
con nostalgia incurable peregrina,
y, al abarcar la plenitud mezquina
de dicha terrenal, siente la nada.

Franqueadle esa bóveda estrellada
do la materia sin cesar germina,
dadle mundos sin cuento... Ella adivina
que aun gimiera al gozarlos, hastiada.

¡Oh mal de semidiós, profundo hastío,
abismo grande del anhelo humano,
mayor que el universo es tu vacío!

¡Oh miseria imperial de un vil gusano,
por tí concibe el pensamiento mío
la nobleza del hombre soberano!

La poesia parteix, com indica la citació que l'encapçala, del concepte de *noia* (avorriment) que Leopardi exposa en el fragment LXVIII dels *Pensieri*, on explica que la *noia* —tema clau en la teoria leopardiana del plaer— és més freqüent en els esperits elevats, i que, de fet, és un signe de la grandesa i de la noblesa d'ànim (idea, d'altra banda, molt antiga i que ja trobem en un paper pseudo-aristotèlic sobre la malenconia del geni: Aristòtil, *Problemata* 30,1). Leopardi afirma que com més gran i potent és l'esperit d'una persona, més es veu atocada a l'avorriment, per tal com sent que l'amplada i la immersitat del món i de l'univers no són res comparades amb la vastitud i l'amplària del nostre desig, que, per aquest mateix fet està condemnat a restar sempre insatisfet, insatisfacció que dona entrada a una pregona consciència de la vanitat de món i, per conseqüència, a la desesperació o bé al cinisme més descarat, fruit del corsecament. En contraposició al poeta, la gent normal, el poble, com els animals, no senten aquest sentiment sublim, el més sublim, i, alhora, el més funest, de tots.

Malgrat els punts de contacte que els fervorosos seguidors de Donoso Cortés veuen entre el seu ideal ascètic i el sentiment de «puresa» dels cants leopardians, sembla bastant evident que Costa és distància de la ideologia leopardiana, bo i servint-se d'un deix d'ironia gairebé insòlit en la seva obra, quan qualifica l'home de semi-déu, el buit interior del qual és més gran que la buidesa que la ment humana atribueix a l'univers, i sobretot quan contraposa la misèria del cuc —que rep el qualificatiu irònic de «imperial»— a la noblesa de l'«hombre soberano», que rima significativament amb «gusano» i, al seu torn, amb «humano», de manera que «gusano» és la clau de volta de la interpretació del sonet en el sentit de l'antiantropocentrisme, no materialista i ateu de Leopardi, ans cristià.

Ni el llenguatge ni la mètrica clàssica del sonet tenen cap relació amb la poètica leopardiana. El vocabulari directe i els sintagmes ens menen més aviat a un tipus de poesia més grandiosa —d'un gran-

diositat natural i geològica que té punts de contacte amb la de Verdaguer i que trobem també en les obres de Carducci i Victor Hugo. I el sonet petrarquesc amb rimes planes i consonants mal es casa amb la tradició, encara que més treballada i plena de ressonàncies i musicalitats interiors gairebé invisibles. I és que, per als neoclassicistes, i no només per a ells, Leopardi havia anat massa lluny i la seva experiència poètica leopardiana, tot i els seus atractius, era inassimilable, tant ideològicament com tècnicament, si més no això és el que demostren les seves lectures integradores i reductores, com ho és, per exemple, el poema de Costa i Llobera *Postrimerias de otoño*.

Es tracta d'una poesia construïda amb catorze dècimes clàssiques (abbaaccddc), semblant al *Desengany del món* de Vicenç Garcia, en què el poeta estableix, en un ambient que va de la grandiositat i vigoria de les estrofes 3-8 a la calma idíl·lica de les que segueixen, un paral·lisme entre la tardor i «el grave tiempo presente»:

Oyendo esa voz doliente
perderse en lejano són,
pienso en la grave estación
que sobre este siglo avanza
y nuestro horizonte alcanza
con su negra cerrazón.

per subratlliar la «triste pesadez / que al mundo cansado oprime». En Leopardi, ultra paral·lismes estacionals d'aquest mateix tipus, que normalment, però, són negatius (*Le ricordanze*: «Quella vaga stagion, se il suo buon tempo, / Se giovanezza, ahi giovanezza, é spenta?») i es refereixen sobretot a les hores del dia, també hi trobem una actitud semblant contra el segle XIX, claríssima en les cançons *Ad Angelo Mai* («secol morto»), *Alla sua donna* («secol tetto»), *Il passero solitario* («di presente più noioso e tetto») i, sobretot, *Palinodia al marchese Gino Capponi* («insulsa / La stagion ch'or si volge.») i en gran part de les *Operette morali*¹⁶. Fins i tot quan Costa parla de las «almas y naciones / cuyas secas ilusiones / tenaz el viento deshoja» hom sembla sentir la veu de Leopardi que

repeteix impertèrrit «la perduda / Speme dei nostri di». Amb tot, les conseqüències que ambdós treuen d'aquesta constatació són, en general, del tot oposades, car, mentre Costa ens aconsella que «por más que espante / ese otooño, si podemos, / como el rústico llevemos / nuestra labor adelante. / Y nuestro espíritu cante / ... que nunca se esparca en vano / de Dios en la sementera.», Leopardi no veu altre camí que la mort per acabar amb la desesperació, tot i que no deixa de reconèixer en el seu testament, *La ginestra*, que malgrat que tot és inútil el poeta continua cantant —com la ginesta perfuma el desert—, potser endebades, ni que només fos per no doblegar-se davant l'enemic sense oposar una mínima resistència. Però no sols les conseqüències són diferents, ho és també el perquè del mal del segle XIX, puix que, si per Leopardi la poesia no pot ser sinó sentimental perquè l'home ha perdut les il·lusions a conseqüència de l'espiritualització del món i la pèrdua de vigor del cos, per Costa, com és de suposar, és el contrari.

Cal preguntar-se, doncs, on rau l'interès que els neoclàssicistes, i Costa en particular, sentien per Leopardi. Una resposta a la qüestió cal cercar-la, en part, en el poema *En la celda de Tasso* (Roma, 1887) que eleva, com havia fet Leopardi en el poema *Ad Angelo Mai*, el personatge-poeta Tasso¹⁷ al mite del Poeta, de la Poesia renascuda. El mite de Tasso, i ara subterràniament i, tal vegada, inconscientment, el de Leopardi¹⁸, ens introdueix en un dels temes més importants de la poètica de finals de segle i sobre el qual els poetes de totes les nacions vessaren grans quantitats de tinta. Em refereixo al problema de la mort de la poesia i de la seva possible resurrecció, qüestió molt més urgent, important i difícil en la literatura catalana, on ja no es tractava d'un cas de mera catalèpsia, sinó de momificació autèntica. I la medecina general apropiada a tot mal era la «mesura», la forma clàssica, que els neoclàssicistes copsaven en la perfecció dels decasíl·labs leopardians i que podien posar, malgrat tot, al costa d'Horaci, Fray Luís de León, Schiller, Manzoni, Lamartine, Goethe, etc.

L'atractiu dels *Canti* per a la majoria dels poetes mallorquins raïa, com el de l'obra de Carducci¹⁹, per citar només aquells dos poetes italians que ideològicament eren impresentables als ulls cris-

tiano-restauradors dels amics de Menendez y Pelayo, bàsicament en el miracle que personificaven: la resurrecció de la poesia de les seves mateixes cendres. En aquest sentit, J.L. Estelrich no pot pas ser més clar: «el modelo de las Silvas de Leopardi conviene más a nuestros poetas que la artificiosa estrofa manzoniana, de difícil amoldamiento a nuestra lengua... ¡Quiera Dios que por Leopardi y por Manzoni renazca en España la decadente poesía lírica!»²⁰. Costa, però, no farà gaire cas de les recomanacions de J.L. Estelrich, perquè la seva «voluntat de forma» treurà més partit de l'obra de Manzoni i sobretot de Carducci. De tota manera és evident que Costa devia trobar en els *Canti* molta d'aquella senzillesa i vigoria de la poesia clàssica antiga que s'oposava tant a la retòrica dels parnassianistes com als crits sense harmonia de la bohèmia modernista²¹.

II

EL MOLINER DE MIQUEL DELS SANTS OLIVER UNA LECTURA «ESPIRITUALISTA» DELS IDIL·LIS LEOPARDIANS

MIQUEL DELS SANTS OLIVER (CAMPANET 1864 – BARCELONA 1926) FOU ESCRIPTOR, AMIC DE JOAN ALCOVER, DE COSTA I LLOBERA I DE J.L. ESTELRICH, PER CITAR SOLAMENT ALGUNS FERVOROSOS ITALIANISTES, QUE ES DEDICÀ BÀSICAMENT AL PERIODISME (FOU DIRECTOR DE «LA VANGUARDIA»), A LA HISTÒRIA (*Catalunya en temps de la revolució francesa*) i a la narrativa (*Hostal de la Bolla*, etc.), per bé que l'any 1910 publicà el volum *Poesies*²² on l'autor de *La literatura en Mallorca* (1903) recollia tota la seva producció poètica.

No són gaires les ocasions en què Oliver cita directament Leopardi, però aquestes poques vegades deixen entreveure un coneixement profund i sovintejat del poeta italià, com segurament no podia ser altrament en una persona culta i curiosa que pertanyia a un cercle d'escriptors que era hereu d'una tradició d'italianisme dins la qual havia sorgit l'*Antologia de poetas líricos italianos* (1889), de J.L. Estelrich²³. Oliver dins els seus *Ensayos críticos* (pàgs. 122-3)²⁴, en parlar de la personalitat de Guillem Forteza, bo i comparant-la a la de Larra, escriu que aquest —el «Werther español»— «sentía la vida poéticamente, al modo del cisne de Recanati, como un mal estéril y como una *inutile miseria*, y la comprendía metódicamente, según la entienden Schopenhauer y Hartmann, como un concepto positivo del dolor irremediable». Forteza, en canvi, era un home de qui deia que, malgrat les desil·lusions momentànies, «la fe reinaba en su alma». Oliver torna a parlar de Leopardi quan s'enfronta a l'obra de J.L. Estelrich i, de manera especial, a l'*Antologia* citada²⁵. Però el comentari sens dubte més important el trobem en les pàgines dedicades a la concentració i a la depuració de la poesia de Miquel Costa i Llobera²⁶. I és sobretot en el llibre de poesies on hem de cercar la presència del poeta recanatès. Ja en l'apèndix titolat «Influencia de Leopardi en la moderna poesia lírica española», J.L. Estelrich²⁷ presentava el poema *El moliner del vent* de M. dels S. Oliver com un testimoni de la recepció del poeta italià. En efecte,

perquè en aquest poema se senten batre els versos d'alguns idillis leopardians entre els quals cal citar *Le ricordanze* i, sobretot, *Il passero solitario*:

EL MOLINER²⁸

Moliner que cada dia,
quan el sol ens ha deixat
aquest cel de pagesia
contemples com astorat,
¿no sents la malenconia
d'un altre jorn acabat?

De la torre mal sortada
jo et veig en l'alt finestró
quan comença la vesprada,
morint la dolça claror;
jo et veig, la vista escampada
per la llunyana foscor.

Cel d'eternes meravelles
nits de lluna i ventolí;
la dansa de les estrelles
per la volta sense fi,
i el belar de les ovelles
pels rostolls on canta el gri...

tot ho sents. Ton cor endola
el crit llunyà del mussol,
el gemec de la corriola,
la tonada del flaviol;
tu sents la nit que vola
mil cantúries de dol.

Se plany en les fontanelles
el granot eixordador;

tarongers de tanques belles
envien *perfums d'amor*,
quan s'amaguen les Cabrelles
surt l'estrella del Pastor.

Lluny, per hostals i alqueries,
canta el gall dematiner;
sona per les travesies
la cançó del tragner
amb les tres avemaries
del mal despert campaner...

Oh vida! *¡Oh sort delitosa*
la que Déu te va donar!
Una madona amorosa
i vent que te guanya el pa,
l'existència és més hermosa
sens tenir avui ni demà.

Ai! A tu no t'emmetzina
l'ambició que a tants ens perd.
Goja d'eixa pau divina
contemplant el cel obert.
Qui a les ciutats s'encamina
trova, sovint, el desert.

IL PASSERO SOLITARIO

D'in su la vetta della torre antica,
Passero solitario, alla campagna
Cantando vai finché non *more il giorno*;
Ed erra l'armonia per questa valle.
Primavera dintorno
Brilla nell'aria, e per li campi esulta,
Sì ch'a mirarla intenerisce il core.

Odi greggi belar, muggire armenti;
Gli altri augelli contenti, a gara insieme
Per lo libero ciel fan mille giri
Pur festeggiando il lor tempo migliore;
Tu pensoso in disparte il tutto miri;
Non compagni, non voli,
Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
Canti, e così trapassi
Dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

Oimè, quanto somiglia
Al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,
Della novella età dolce famiglia,
E te german di giovinezza, amore,
Sospiro acerbo de' provetti giorni,
Non curo, io non so come; anzi da loro
Quasi fuggo lontano;
Quasi romito, e strano
Al mio loco natio,
Passo del viver mio la primavera,
Questo giorno ch'*omai cede alla sera,*
Festeggiar si costuma al nostro borgo.
Odi per lo sereno un suon di squilla,
Odi spesso un tonar de ferree canne,
Che rimbomba lontan di villa in villa,
Tutta vestida a festa
La gioventù del loco
Lascia le case, e per le vie si spande;
E mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa
Rimota parte alla campagna uscendo,
Ogni diletto e gioco
Indugio in altro tempo; e intanto il guardo
Steso nell'aria aprica
Mi fere il Sol che tra lontani monti,
Dopo il giorno sereno,

Cadendo si dilegua, e par che dica
Che la beata gioventù vien meno.

Tu, solingo augellin, venuto a sera
Del viver che daranno a te le stelle,
Certo del tuo costume
Non ti dorrai; che di natura è frutto
Ogni nostra vaghezza.
A me, se di vecchiezza
La detestata soglia
Evitar non impetro,
Quando muti questi ochi all'altrui core,
E lor fia vòto il mondo, e il dì futuro
Del dì presente più noioso e tetto,
Che parrà di tal voglia?
Che di quest'anni miei? che di me stesso?
Ahi pentirommi, e spesso,
Ma sconsolato, volgerommi indietro.²⁹

Aquests dos poemes, a despit de la seva diversitat rítmica, estròfica i ideològica, tenen alguns elements estructurals comuns, cosa que fa pensar en una influència directa. En els dos textos el jo poètic dialoga amb un segon personatge, l'altre, la funció del qual és provocar el monòleg interior del primer tant pel que fa a la igualtat de condició entre els dos (poeta-ocell, en un cas; poeta-moliner, en l'altre) com a les diferències (*Il passero* vv. 45-49; *El moliner*, vv. 43-48)³⁰. Aquest segon personatge es mostra en alguns casos com una veritable màscara del primer (Vegeu aquell «tu pensoso» d'*Il passero solitario*), perquè, de fet, és el poeta —el personatge que diu jo— el que interpreta i fa parlar —en el cas de Leopardi— éssers privats: de paraula³¹, o bé, una persona silenciosa i solitària a qui el poeta dona veu (el moliner, en el cas d'Oliver; el pastor de *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, el «carrettier» de *Il tramonto della luna* o el «passeggier» de *La quiete dopo la tempesta*). No cal dir que la substitució de l'ocell per un moliner, gairebé inactiu i afortunat, s'insereix perfectament, com veurem, en el canvi de pers-

pectiva ideològica i poètica que s'opera en el pas de Leopardi a M. dels S. Oliver (podríem relacionar, en certa manera, el moliner amb el «pastore» del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, si no fos que el seu significat simbòlic és diametralment oposat). De fet Leopardi s'identifica fins a cert punt amb l'ocell perquè, com d'altres personificacions que actuen de contrapunt a la veu principal, és un correlat de l'estat d'ànim negatiu del mateix poeta (*Il passero*, vv. 12-25)³², però, al seu torn, se'n separa, puix que l'ocell (com la lluna o les estrelles)³³ no posseeix la «llibertat» humana per desitjar una vida diferent ni per pensar que la vida està sotmesa i determinada a i per les lleis de la natura. I aquesta submissió inconscient és el bé d'aquests «elements» antropomòrfics que segueixen el ritme marcat de les coses sense parar-se a pensar el perquè d'aquest girar etern i estèril, defugint, per tant, el malestar i el tedi que corsequen la llibertat humana abocada a desitjar eternament sense mai arribar a calmar-se. És evident que en la poesia d'Oliver no hi ha ni rastre d'aquesta filosofia de la desesperació, ans al contrari, l'ànim del moliner no sent pas la vanitat d'aquest repetir-se inútil de les coses que li suggereix el pas del dia, sinó que és un ésser afortunat: «Oh sort delitosa / la que Déu te va donar!», car gaudeix «d'eixa pau divina / contemplant el cel obert».

Aquell «De la torre mal sortada / jo et veig en l'alt horitzó» estrefà el leopardià «d'in su la torre antica» des d'on —segons indicació del personatge que diu jo— tant l'ocell com el moliner miren l'horitzó a la hora baixa i escolten les remors llunyanes que caminen cap al silenci. Es tracta d'un punt de vista, o d'una topologia de les diverses veus del jo poètic, molt recurrent en l'obra leopardiana³⁴ que no copsem, però, en altres poesies d'Oliver. En el poema de Leopardi les dues veus que dialoguen es troben en un lloc alt, en canvi el poeta d'«El moliner» no ens diu on es situa, perquè aquest no tracta tant d'identificar-se amb el segon personatge com de descriure, d'una manera impressionista, l'ambient idíl·lic on viu; una poesia descriptiva, doncs, falta del ric joc de miralls i de retorns de la poesia leopardiana. En ambdós poemes, però, el jo poètic atribueix a l'altre una acció (*Il passero*: «tutto miri»; *El moliner*: «tot ho sent») que, en el cas de Leopardi, és un correlat que anticipa l'acció

del poeta (*El passero*: «e intanto il guardo / steso nell'aria aprica»; *El moliner*: «jo et veig, la vista escampada / per la llunyana foscor») com el mateix ocell —oposant-se als altres ocells que «fan mille giri, / pur festeggiando il lor tempo migliore»— introduïa la situació anímica del poeta que contrasta amb la dels altres vilatans «no-conscients». El «tot ho sents» de Oliver ens introdueix, en canvi, en el clima d'una veritable pastoral cristiana, l'únic contrapunt de la qual són els dos versos en què el poeta presenta la seva pròpia situació, bo i introduint l'ànima assecada d'aquell que pel fet d'haver-se encaminat cap a les ciutats ha trobat el desert, oposició que podem reduir al contrast tòpic camp/ciutat dins d'una visió, però, horaciana («A tu no t'emmetzina / l'ambició que a tants ens perd. / Goja d'eixa pau divina», versió del «beatus ille» que també troben, però, a *La vita solitaria* de Leopardi: «E le ridenti piagge benedico: / Poiché voi, cittadine infauste mura, / Vidi e conobbi assai, là dove segue / Odio al dolor compagno»), espiritualista i cristiana diametralment contrària, fins i tot en aquest punt, a la de Leopardi.

Aquell «quan el sol ens ha deixat» i, sobretot, «comença la vesprada, / morint la dolça claror» segueixen molt de prop les imatges leopardianes: «more il giorno» i «questo giorno ch'omai cede alla sera»³⁵ que constitueixen, juntament amb les nits de lluna³⁶ i la calma després de la tempesta, una marca temporal constant en els idil·lis de Leopardi. Amb tot, l'hora baixa té en l'un i l'altre poetes un significat ben diferent. Per bé que Leopardi s'adona que aquest instant del dia, per a la gent normal, i fins i tot per al mateix poeta abans de perdre la il·lusió, vol dir harmonia, pau i oci ben guanyats després de tot un dia de feinejar, el capvespre constitueix per a la seva ànima desperta, desesperada i desil·lusionada, d'una banda, l'eterna repetició, tediosa i sense sentit dels dies i de les coses i, de l'altra, l'arribada de la vellesa³⁷ amb la pèrdua conseqüent de la il·lusió, enganyadora i falsa, si voleu, però amena. En el cas d'Oliver, l'ocàs, si bé posseeix el bri de melangia que li atorga la tradició literària («No sents la malenconia d'un altre jorn acabat?», «Ton cor endola / el crit llunyà del mussol»), lluny de ser símbol de la vellesa o de la desil·lusió, és una evocació de la pau divina, que contrasta amb l'«emmetzinada» i «perduda» vida de les ciutats, la

qual cose té més relació amb el tractament bucòlic del crepuscle («Et nunc anne tibi stratum silet aequor, et omnes / adspice, ventosi ceciderunt murmuris auræ», Virgili, *Bucolica IX*), tradició on també va pouar Leopardi, per bé que les seves conclusions són radicalment diferents. Aquest mateix sentit tenen «El belar de les ovelles / pels rostolls, on canta el gri», «el crit llunyà del mussol / la tonada del flaviol», etc. que reproduïxen aquell bellíssim quiasma «odi greggi belar, muggire armenti», com també podrien ser eco de tants sons i veus que omplen el silenci crepuscular o nocturn en altres idillis leopardians³⁸.

Malgrat, doncs, tots aquests paral·lelismes estructurals i fins i tot lingüístics entre els dos poemes examinats, el significat d'aquests elements és, com hem anat veient, diametralment oposat, puix que en el poema d'Oliver, el camp és el *locus amoenus* de la tradició bucòlica i horaciana i no pas el «natio borgo selvaggio» de Leopardi, metàfora del buit sense sentit de la vida. En aquest sentit la lectura espiritualista i integradora que Oliver fa dels idillis leopardians és molt semblant a la que féu Pascoli —un dels poetes italians que, juntament amb Carducci, més admiraren els nostres poetes— en poesies com *Sabato* o *Nebbia*³⁹.

Aquesta lectura camperola de Leopardi té també el seu paral·lelisme en la mètrica i en el ritme, per tal com Oliver emprà el sextet d'heptasíl·labs amb alternança de rimes consonants femenines i masculines, recursos poètics de natura popular, i manzoniana⁴⁰, contraris a l'elegància i a l'altura del vers blanc i de la cançó lliura de Leopardi, fruit, aquesta última, d'una combinació elaboradíssima d'endecasíl·labs i heptasíl·labs, que no segueix cap esquema prefixat, ans sembla sotmetre's totalment al ritme interior que li marca el sentit últim del poema i l'interès per suggerir, més que per pintar, les coses (*il peregrino*). Pel que fa a l'estructura rítmica i mètrica estem ben lluny, doncs, de la reforma mètrica leopardiana. Amb tot, aquest poema d'Oliver és un símptoma clar d'una recepció formal integradora de Leopardi dins uns motlles més tradicionals i coneguts que tenia lloc arreu, i principalment a Itàlia, com demostren, per exemple, *A un arbusto alpino* (cinc estances de versos endecasíl·labs i heptasíl·labs), d'Arturo Graf, *Digitale*, *Quiete* i *Sabato* de

Pascoli, etc. De fet el sextet és una de les estrofes que Pascoli usa a bastament.

També en altres poesies de Miquel dels Sants Oliver podríem trobar, bé que no tan evidents, certs paral·lelismes amb els *Canti*. La darrera illusió podria sumar-se a la rècula de plantes i arbres símbol del poeta-heroi, que tenen com a paradigma *La ginesta* de Leopardi⁴¹. En les cadències de *Tedi* i de *Vita et mors* copsem també alguns accents que ens recorden *Silvia* o *Aspasia*, bé que en un context, o millor dit, en un text, en el qual al costat del pessimisme més o menys radical típic del tombant de segle («els dolors i la nissaga / trista dels fills d'Adam») emergeixen els ecos de la poesia decadentista («cabells de nimfa», «jardins estèrils», etc.).

ROSSEND ARQUÉS

NOTES

1. M. COSTA I LLOBERA, *Epistolari amb Ramon Picó*, Palma 1975, Pàg. 66. Vegeu M. dels S. Oliver, *Ensayos críticos*, Palma 1903, pp. 203-214; J.M. de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid 1960, vol. I, pp. 711-715.

2. *Ibid*, p. 71.

3. *Ibid*, p. 85.

4. Pel que fa a la recepció de Manzoni, vegeu principalment: A.E. PEERS, *The Influence of Manzoni in Spain*, dins *Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures Presented to L.E. Kastner...*, W. Hefler, Cambridge 1932, pp. 370-84; G.C. ROSSI, *Il Manzoni nella Spagna dell'Ottocento*, «Convivium», 4, Torí 1958, pp. 414-22; O. MACRÍ, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, 1976; F. MEREGALLI, *Manzoni in Spagna*, «Annali manzoniani», vol. VII, Milà 1977. Deixant de banda «El Europeo», «El Vapor», Aribau, Adolf Blanch, Cabanyes i López Soler, només caldrà que recordem, ni que només sigui per proximitat, l'article de J.M. Quadra-do, *I promessi sposi*, dins «La Palma, Semanario de historia y literatura» (Palma de Mallorca, 31.1.1841) o bé les moltes traduccions que dels poemes i de les obres de Manzoni sortiren de Ciutat de Mallorca aquells anys, algunes de les quals s'integraren a l'*Antologia de poetas líricos italianos* (Palma de Mallorca, 1889).

5. M. COSTA I LLOBERA, *op. cit.*, p. 71: «Moltes idees noves sobre literatura, y especialment sobre l'alemana del segle passat he après á les conferencies del savi Sr. Valera».

6. És gairebé impensable que Manuel de Cabanyes, que, recordem-ho, morí l'any 1833, conegués Leopardi, com afirmen gairebé tots els estudiosos de la recepció de Leopardi en les literatures ibèriques, car el poeta de Recanati era gairebé un perfecte desconegut a casa seva. Vegeu: F. MEREGALLI, *Valera e Leopardi*, «Revista de la Universidad de Oviedo», 1948; A.A. DEL GRECO, *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature*, Nova York 1952; J. ARCE, *Leopardi nella critica spagnola dell'Ottocento*, dins *Leopardi e l'Ottocento*, Florència 1970.

7. Valera escrivia: «Los sentimientos de Leopardi eran cristianos: y para ser cristiano sólo le faltaba la fe» (J. VALERA, *Sobre los cantos de Giacomo Leopardi*, dins *Obras*, Madrid, vol. II, pp. 3-20; Alcalá Galiano, en canvi: «El ateísmo no sólo no degrada la conciencia, sino que no destruye los más nobles sentimientos del corazón ni agosta las flores de la fantasía», tot i que reafirma l'opinió de Valera que «Leopardi era un cristiano sin fe» (J. ALCALÁ GALIANO, *Poetas líricos del siglo XIX, Leopardi*, dins «Revista de España», Madrid, vol. XIII).

8. J. ALCALÁ GALIANO, *op. cit.*

9. G. LONARDI, *Leopardismo*, Florència 1974, p. 9: «ricordasi che c'è un significato di scandalo di Leopardi ... e che in realtà dura anche oltre l'Ottocento». En aquest sentit, cal dir que una acceptació plena i global de Leopardi no es donarà fins gairebé avui.

10. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander 1942, vol. V, p. 349.

11. *Ibid.*

12. J.L. ESTELRICH, *Op. cit.*, p. XXV.

13. Vegeu G. LEONARDI, *Op. cit.*; C. SINGH, *Leopardi e l'Inghilterra*, (Florència 1968) que transcriu els comentaris dels lectors anglesos: (p. 43) «un grec clàssic, excepte en aquelles coses per les quals ell fou clarament acòlit de la nostra època morbosa, introspectiva i inquiet» (Helen Zimmermann), etc.

14. J. ALCOVER, *Carta a J.L. Estelrich* (Palma, 1 de novembre de 1883) dins *Obras completes*, Barcelona 1925, vol. V, p. 615: «Mejor se analiza tu buen natural con la serena inspiración leonina (Fray Luís de León) que con el sombrío genio de Leopardi, altísimo poeta sin duda, pero de imitación difícil para quien, como tú, ni tiene mala salud, ni temperamento hipocondríaco, ni motivos serios para renegar de su estrella. Imposible trazar aque-

illos rasgos lúgubres y sangrientos mojado la pluma en úlceras imaginarias. Solo el infortunio enseña a ser poeta al estilo de Leopardi, y no el infortunio que ocasionan pasajeros accidentes de la vida, sino el que forma parte de ciertos organismos ...»

15. M. COSTA I LLOBERA, *Obres completes*, Barcelona, La Renaixença, vol. IV.

16. Copsem també en el poema de Costa un seguit de paraules, girs i escenes idilíques que ens evoquen versos del poeta Sílvia. Recordem-ne alguns. Aquell «corazón» de la primera espinela al qual la tardor evoca els records de la mort, ens porta al diàleg amb el cor d'*Il risorgimento* o de *Le ricordanze*; el «Volvió la paz: su faena / prosigue el duro labriego» introdueix la mateixa atmòsfera de gairebé tots els idíl·lis leopardians, i especialment *La quiete dopo la tempesta* («Passata è la tempesta ... Torna il lavoro usato. / L'artigiano a mirar l'umido cielo, / con l'opra in man, cantando»); aquells tres versos «Oyendo esta voz doliente / perderse en lejano són, / pienso en la grave estación» ens porten a la memòria una comparació bastant semblant de *L'infinito*, com també ens recorden aquesta magnífica composició leopardiana aquell «fingen» de la 3a. estrofa.

17. El romanticisme elevà, seguint els passos de Goethe, el personatge-poeta de Tasso a mite de la poesia, mite al qual a finals del segle XIX s'uní el mite del personatge-poeta Leopardi, que, com escriví Umberto Saba, «pian-se e capì per tutti». N'hi ha proves a bastament d'aquesta mitificació de la infelicitat leopardiana (Valera, Alcalá Galiano, Menéndez y Pelayo, Alcover, Estelrich, etc.).

18. G. LONARDI, *Op. cit.*, p. 22-24.

19. La recepció de Carducci encara s'ha d'estudiar globalment i concreta, són molts però els crítics que afirmen, sense aportar-ne dades, que la seva influència és evident en la majoria de poetes mallorquins i, especialment, en Costa i Llobera. El fet és que, per exemple, Joan Alcover tradueix i publica *Fantasia* («Museo Balear», 1887, pp. 711 i ss.) i Manuel del Palacio publica l'any 1877 («El eco del centro de lectura de Reus») *Primaveras (Imitación de Carducci)*, etc.

20. J.L. ESTELRICH, *Op. cit.*

21. «Tota l'escola mallorquina — escriu Costa a Collell — té d'agrair l'encoratjament que li donen els literats de Catalunya, així els partidaris del bon passat com els *trencadors de motllos vells*. Això em fa pensar que els últims no són tan radicals com ells mateixos se figuren, sino que pateixen simplement l'obsessió d'una moda exagerada que, aviat caiguda, a tothom semblarà ridícula. L'obsessió de la ingenuïtat, del candor, del *balbuzeig*, és entrada

com una reacció contra el *parnassisme* idòlatra de les formes rebuscades i ofegadores de l'esperit. Bé estaria així, si se concretés a cercar lo senzill dins lo artístic, la ingenuïtat pròpia i veritable. Però la reacció, extremant-se com totes les modes, va fins a lo infantil, incoherent i desmaiàt: se proclama la incorrecció com un principi de bellesa... Res més artificiois que simular el que no es té, cercant-ho amb esforç ... Res més *retòric*, en el mal sentit de la paraula, que l'afectació *antiretòrica*, que ajunta la lletjura de lo afectat amb la lletjura de lo incorrecte. Dic això pel modernisme esbojarrat i mal entès. No desconec que hi ha un modernisme acceptable i legítim, consistent en la tendència de desinflar l'estil, o de fer la forma traducció directa del pensament i de la impressió, de cercar la major frescura i novetat en l'obra artística. Aquesta tendència no sols m'agrada, sinó que he procurat seguir-la a voltes introduint noves combinacions mètriques (sense arribar a l'extravagància) com V. mateix haurà pogut observar en mes darreres poesies» (cit. dins A. PÉREZ DE OLAGUER, *El canónigo Collell*, Barcelona 1933).

22. Vegeu J.M. LLOMPART, *Retòrica i poètica*, Palma 1982, vol. I, p. 111; també J. FOLGUERA, *Les noves valors de la poesia catalana*, Barcelona 1976, p. 43 i J. FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona 1972, p. 73.

23. J.L. ESTELRICH, *Antologia de poetas liricos italianos*, Palma 1889.

24. MIQUEL DELS SANTS OLIVER, *Ensayos criticos*.

25. *Ibid*, pp. 188-191.

26. *Ibid*, pp. 208.

27. J.L. ESTELRICH, *op. cit.*, pp. 520-536, RAMIRO ORTÍZ, en canvi, en el seu *Leopardi e la Spagna*, Bucarest 1924, p. 125, dubta d'aquesta influència: «El moliner del vent, anche in catalano, di M.S. Oliver, in alcune delle quali l'influsso leopardiano mi pare, a dir vero, alquanto discutibile». Vegeu també A.A. DEL GRECO, *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature*, Nova York 1952, pp. 212-213 i també CARMEN DE BURGOS, *Giacomo Leopardi, su vida y sus obras*, València 1911. Una possible prova de la influència directa d'«el passero solitario», de Leopardi, en aquest poema d'Oliver, podria ser aquell «sovint» que trobem en l'últim vers i que sembla talment un eco del «spesso» del penúltim vers leopardià. Altres coincidències les hauríem de cercar també en el poema *Le ricordanze*.

28. Escrit l'any 1884, *El moliner del vent*, fou publicat per primera vegada l'any 1887 a les pàgines de la revista «Museo Balear». J.L. ESTELRICH el recollí l'any 1889 en la seva *Antologia* (*cit.*, pp. 535-536) i, per últim, s'incorporà al volum *Poesies* (1910), del mateix M. DELS S. OLIVER; cito, en canvi, per *Obres completes*, Barcelona 1948, pp. 5-6, on apareix amb el títol de *El*

moliner. N'he corregit l'ortografia. Pel que fa a la revista «Museo Balear», que dirigia J.L. Pons i de la que era secretari Mateu Obrador i Benassar, cal dir que publicà importants traduccions de poetes italians. Recordaré, per exemple, Poemes de Petrarca traduïts per MIQUEL COSTA I LLOBERA (1875), la prosa *Copèrnico de les Operette morali* de Leopardi traduïda per J. O'NEILL, els *Devers dels homes* de SILVIO PELLICO, amb versió de Mateu Obrador i Benassar, etc.

29. *Traducció literal*: L'OCELL SOLITARI // Des de d'alt de la torre antiga / ocell solitari, pel camp / vas cantant fins que mor el dia / i erra l'harmonia per aquesta vall. / La primavera dels voltants / brilla en l'aire, i pels camps exulta, que en mirar-la s'entendrex el cor. / Se senten belar els ramats mugir els bous; / els altres ocells contents, corren tots junts / pel cel lliure fan mil giravoltes, / celebrant també el seu temps millor: / tu pensaràs i apartat tot ho mires; / cap company, cap vol, / no et cal alegria, defuges els esplais; / cantes, i així passes / de l'any i de la teva vida la flor. // Ai las, com s'asserbla / al teu costum el meu! En divertiments i rialles, / de l'edat novella dolça companyia / i en tu germà de joventut, amor, / sospir dolorós dels dies provetces, / no penso, i no entenc per què; ans d'ells / gairebé fujo lluny; / quasi solitari, i aïllat / al poble on vaig néixer / passo la primavera de la meva vida. / Aquest dia que ja va cap a la nit, / s'acostuma a festejar al nostre poble, / se sent en el cel serè un repic de campana, / se sent sovint una remor d'escoquetes / que ressonen al lluny, de masia en masia. / Endiumenjada / la joventut del poble / surt de les cases, i pels carrers s'escampa; / i mira i és mirada, i el cor s'omple de joia. / Jo solitari a aquest / racó perdut del camp vinc, / plaers i jocs / ajorno per un altre dia: mentre la mirada / que s'obre a l'aire lluminós / em fereix el Sol que entre muntanyes llunyanes, / després del dia serè / tot morint s'esvaeix, i sembla que digui / que la joiosa joventut s'acaba. // Tu, solitari ocelllet, quan arribis a la nit / de la vida que et daran les estrelles, / del teu costum certament / no et doldràs, car són fruit de la natura / tots els vostres desigs. / A mi, si de vellesa / el llindar detestable / evitar no impetra, / quan muts siguin aquests ulls pel cor dels altres, / i a ells mateixos el món els sigui buit, i el jorn futur / més enutjós i tètric que el present, / què en pensaré de tal desig? / i d'aquests meus anys? i de mi mateix? / Ai em penedi:é, i sovint, / però més desconhortat, em giraré enrera. //

30. «Moliner que cada dia», «Tu, solingo augellin», pel que fa a aquest paral·lelisme vegeu els poemes de LEOPARDI *Tramonto della luna*: «Voi, colinnette e piagge». *Canto di un pastor errante dell'Asia*: «Dimi, tu luna», etc.

31. Pel que fa al antropomorfisme del romanticisme, vegeu G. CONTINI, «Il linguaggio di Pascoli», dins *Varianti e altra linguistica*, Torí 1984, p. 234-6.

32. Vegeu també pel que fa a la mateixa funció, per bé que amb altres personificacions, *La vita solitaria* (vv70-107); *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; *Le ricordanze*.

33. *Canto notturno...* 107-114: «O greggia mia che posi, oh te beata / che la miseria tua, credo, non sai! / Quanta invidia ti porto! / Non sol perchè d'affanno / Quasi libera vai; / Ch'ogni estremo timor subito scordi; / Ma più perchè giammai tedio non provi»; *Il passero solitario*, 46-49.

34. Vegeu *L'infinito*: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»; *Alla luna*: «sovra questo colle»; *La sera del dì di festa*: «io questo ciel, che sì benigno / appare in vista, a salutar m'affaccio»; *La vita solitaria*: «Talor m'assido in solitaria parte, / sovra un rialto», «*Le ricordanze*»: «e ragionar con voi dalle finestre / di questo albergo ove abitai fanciullo», etc.

35. DANTE, *Purgatori*, VIII 6: «che paia il giorno pianger che si more».

36. Vegeu *Zibaldone dei Pensiere*, dins *Tutte le opere*, vol. II, Florència 1969, Zib. 1745: «la vista del sole o della luna in una campagna vasta e aprica, e in un cielo aperto ec, è piacevole per la vastità della sensazione ... È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dove'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti», etc; *Zib.* 1798.

37. *Zib.* 152: «Nella mia vita infelicissima l'ora meno triste è quella del levarmi. Le speranze e le illusioni ripigliano per pochi momenti un certo corpo, e io chiamo quell'ora la gioventù della vita. ... E la sera che ti trovi fallito di questa speranza e disingannato, si può chiamare la vecchiezza della giornata. (4 Luglio 1920).» Vegeu també *Il tramonto della luna* 20-33, etc.

38. Vegeu sobretot *Le ricordanze* 10-19; «Che, tacito, seduto in verde zolla, / Delle sere io sollea passar gran parte / Mirando il cielo, ed ascoltando il canto / Della rama rimota alla campagna!»; i també *La sera del dì di festa* 25-28, etc.

39. Vegeu G. LONARDI, *Leopardismo*, Florència 1974, pp. 15-16: «Intanto del *Sabato* Pascoli legge Leopardi sullo sfondo della sua rivendicazione della società agricola dei piccoli proprietari; perciò lo immerge nella campagna, lo fa quasi poeta-contadino (contemporaneamente o quasi, per esempio con «Nebia», 1899, rovescia, ha mostrato Mario Luzi, il significato della *siepe* leopardiana, per lui confine, anche sociologico, di un mondo chiuso, terrorizzato, direi, anzitutto, dall'umano; per Leopardi ostacolo, su cui si misura la proiezione verso liberazione e conoscenza)».

40. Vegeu R. LLATES, *Resum de poètica catalana*, pp. 29-32. MANZONI usa el sextet en la seva poesia més famosa: *Il cinque maggio*, com també ho fa COSTA I LLOBERA en *Las catacumbas de Roma*.

41. Cito, entre altres, *Per una viola colta in Valpolicella nel dicembre di 1857*, d'A. ALEARDI, *Desolació*, de JOAN ALCOVER, *El pi de Formertor*, de M. COSTA I LLOBERA, *A un arbusto alpino*, d'A. GRAF, *La quercia caduta*, de PASCOLI, *L'olivera mallorquina*, de JOSEP LLUÍS PONS I GALLARZA.