



## FRANCESCO ARDOLINO

Universitat de Barcelona

### MARAGALL A ITÀLIA AL VOLTANT DE 1947: UN DÍPTIC PER A MONTALE I PASOLINI

Resum:

Just després de la segona guerra mundial, dos escriptors italians es van encarar amb la poesia de Joan Maragall. La versió de Montale del «Cant Espiritual» ha generat debats i interpretacions diferents, mentre que la publicació d'una petita antologia de poetes catalans per part de Pasolini va quedar en l'oblit durant molt de temps i ha estat rescatada només amb el pas al tercer mil·lenni. La tria i la implicació de tots dos autors italians van ser molt diferents, però, davant la nostra mirada actual, aquells resultats formen un díptic que els uneix en l'obertura d'un diàleg amb la literatura catalana. Aquest estudi també donarà un cop d'ull, en clau comparatista, a altres versions italianes del «Cant Espiritual».

*Paraules clau:* Maragall — recepció poètica — traducció català/italià — Montale — Pasolini — Cardó

Abstract:

Just after the Second World War two Italian writers chose to look at the poetry of Joan Maragall. Montale's version of the "Spiritual Canto" has led to a variety of debates and interpretations, while the publication of a modest anthology of Catalan poets by Pasolini remained unknown for a long time until rediscovered in the third millennium. The selection and the interests of both Italian authors was quite different, but, from our contemporary perspective, their choices are complementary, uniting to reopen a dialogue with Catalan literature. This study also takes a look, in a comparative sense, at other Italian versions of the "Spiritual canto".

*Key words:* Maragall — Poetic reception — Catalan/Italian translation — Montale — Pasolini — Cardó

#### 1. Montale vs. Maragall

Amic Sarsanedas:

sou amic d'En Montale?, el veieu? En aquest cas us demanaré un favor. Estic preparant per a Serra d'Or un article sobre el «Cant Espiritual», i amb aquest motiu m'interessaria de saber com fou que Montale va traduir-lo a l'italià i, sobretot, com veu Montale el «Cant Espiritual».

Amb aquestes paraules, el dia 21 de febrer de 1961, Tomàs Garcés s'adreçava a Jordi Sarsanedas.<sup>1</sup> Més endavant aclareix la situació: Montale no responia a les seves cartes, el contingut de les quals se centrava en la interpretació que l'italià havia fet, amb la seva traducció, del poema maragallià. Garcés explica que està preparant l'antologia *Cinc poetes italians (Saba – Ungaretti – Cardarelli – Montale – Quasimodo)*, «amb el propòsit de revifar les bones relacions literàries que entre Catalunya i Itàlia existien fa trenta o quaranta anys». En una altra carta, amb data 22 de maig del mateix any, es disculpa amb Sarsanedas —que mentrestant havia mogut tots els fils, tal com se li havia demanat— per ser tan

<sup>1</sup> Aquesta carta i la següent, arran de l'adquisició del llegat de Jordi Sarsanedas per part de la Biblioteca de Catalunya, són actualment en fase de catalogació. Aquest article s'inscriu dins la producció del Grup de Recerca «A cura de», 2009 SGR 552 (AGAUR).

mal corresponsal fins al punt que, etziba amb sornegueria, «només, potser, En Montale em guanya». A més a més, defineix el futur premi Nobel com «tot un enigma» i reconeix que els exemplars de l'antologia que ha enviat als diferents escriptors italians, amb l'excepció de Vittorini, tampoc no han produït la reacció esperada o, més ben dit, «els altres, començant pel mateix Montale, niente». Evidentment, no són gens personals les raons que van portar Garcés a titllar de «malentès» el resultat de la versió montaliana del poema de Maragall. És veritat, la lectura que fa del «Cant Espiritual» és dogmàtica i el to emprat respecte a la traducció italiana, després de conèixer aquesta correspondència, ens podria semblar fins i tot despectiu. Malgrat això, en el fons, li hem de donar una part de raó. Per exemple, quan s'acarnissa contra la traducció del segon hemistiqui del v. 22, «perquè ja tot ho és tot» que en italià ha esdevingut nihilísticament —i sense cap suport textual—, «perché il tutto è il nulla». <sup>2</sup> A hores d'ara, establir si, en aquest cas, la transformació va ser volguda, o si senzillament es va tractar d'un error esgarrifós, sembla una qüestió ja superada. Per una banda, la hipòtesi de l'equivocació (altament improbable, però l'hem de tenir en compte) es pot basar només en la presència del pronom «ho» (llegit com un «no»); per l'altra, hauríem de recórrer a la nota que Montale va afegir a la primera publicació i que, *per se*, ja justifica qualsevol canvi semàntic:

Non è difficile trasportare in endecasillabi italiani gli endecasillabi catalani della più nota lirica del Maragall: il «Cant Espiritual». Basta, o così sembra, una diligente versione letterale. Sopprimendo poi, come ho fatto io, un verso e mezzo che risultano pleonastici e qualche inutile esclamativo, la poesia ci pare persino guadagnare qualcosa. A lavoro finito si vede invece che di essa è andato perduto il più e il meglio, quel suono scoppiettante di pigna verde buttata nel fuoco ch'è proprio di tutta la poesia catalana. Ma vano sarebbe cercare di ottenere tali effetti con complicate allitterazioni e sfoggi di tronche inusitate. Si darebbe, con ciò, un'idea lambiccata e barocca di un poeta estremamente semplice.<sup>3</sup>

Joan Teixidor ja havia expressat les seves perplexitats respecte a les versions de Montale i Camus, segons la interpretació més rigorosament catòlica de l'obra i la figura de Maragall.<sup>4</sup> El seu sil·logisme és correcte en les formes, però molt discutible en els continguts: tots dos traductors són extraordinaris, però agnòstics; el «Cant Espiritual» demana una coparticipació interpretativa (i sentimental) del lector; amb la qual cosa, Montale i Camus no podien donar del poema sinó una lectura parcial:

És obvi que hi van veure el que hi volien veure, el seu costat més humà, l'exaltació evident de la vida, d'aquesta vida. I això que dic no vol dir que fossin injustos, però tampoc no vol dir que fossin totalment comprensius.

2 Vg. Tomàs GARCÉS, «El malentès del "Cant Espiritual"», *Serra d'Or*, núm. 11-12, novembre-desembre de 1961, p. 29-31. L'explicació del títol és a la pàgina final, quan Garcés diu: «[Montale] no parteix del malentès? M'he preguntat, moltes vegades, com deu veure i sentir Montale el "Cant Espiritual", i què l'ha portat a traduir-lo» (cit., p. 31).

3 El text de la traducció va aparèixer a *Il Mondo Europeo*, núm. 39, 15 de març de 1947, p. 15, amb la nota que cito segons la reproducció que es troba dins Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura de Giorgio Zampa, Milà, Mondadori, 1995 [1984], p. 1145. *Il Mondo Europeo* era la continuació, amb periodicitat quinzenal, d'*Il Mondo*, i el primer número amb el nou títol havia sortit el dia 1 de març.

4 No insisteixo en un tema encara tan candent i que toca, més aviat, la recepció de Maragall als Països Catalans. Arran de la publicació del llibre d'Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, i al llarg de l'any Maragall, la qüestió ha tingut una revifalla important. Primer, amb els palets que Casals ha posat a una tradició untuosa que remunta al pare Miquel d'Esplugues i que es basa en el saqueig textual que van patir els manuscrits de les Notes autobiogràfiques; vg. G. CASALS, «Joan Maragall: "...una herència que no podia anar sencera a ningú"», dins J. MARAGALL, *Beneita sies, tempestat passada, perquè fas alçar els ulls a la llum nova*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 2010, p. 12-23 (esp., p. 17-19); i després en altres volums de més recent publicació. Tot i amb tot, per la meua argumentació, aquí ens interessen només les intervencions que van estrictament lligades a la interpretació del «Cant Espiritual», entre les quals destaco la d'Oriol PONSATÍ-MURLA, «Encara sobre el "Cant Espiritual". I sobre la polemologia historiogràfica, Ferreter Mora, la impossibilitat i la utopia», dins Joan Maragall, *Paraula i Pensament*, ed. de Josep-Maria Terricabras, Girona, Documenta, 2011, p. 29-36, i Josep Maria JAUMÀ, «Lectures del "Cant Espiritual" de Joan Maragall», dins *Les idees religioses de Joan Maragall*, coord. per Pere Lluís Font, Barcelona, Cruïlla, 2012, p. 145-161.



Altrament, hauria estat impossible, perquè hi ha una base de comprensió que exigiria fatalment, a més de tot el joc de la intel·ligència i de la sensibilitat, la possessió d'una mateixa fe, en aquest cas la mateixa fe maragalliana. Amb Montale he tingut ocasió de parlar d'aquest problema i és evident tot això que dic, i a més, repeteixo, d'una lògica aclaparadora si es té en compte el seu món espiritual. Però jo m'atreveixo a comprendre —i invitar qui sigui a comprendre-ho així mateix— fins a quin punt aquest poema ha d'ésser llegit com a corresponent final de l'etapa d'una vida.<sup>5</sup>

Ara que hem assumit que «llegir el "Cant Espiritual" en funció del 20 de desembre de 1911 és fer trampa»,<sup>6</sup> seria massa fàcil rebatre la darrera observació; i seria gairebé injust remarcar com el discurs de Teixidor s'omple estilísticament d'elements de reforç («és obvi», «és evident», «d'una lògica aclaparadora» *et similia*) que denuncien la precarietat dels seus arguments. Més important és, en canvi, la revelació que l'escriptor fa d'una conversa mantinguda amb el poeta italià.<sup>7</sup> Si Teixidor fos l'autor de l'article anònim que va ser publicat a *Destino* el març de 1960,<sup>8</sup> d'aquest diàleg devia procedir la notícia que hom hi dona, segons la qual Montale va arribar a conèixer l'obra de Maragall a través de Josep Carner, quan aquest últim vivia a Gènova.

Sigui com sigui, l'únic estudi monogràfic de caire acadèmic dedicat a aquesta traducció és signat per Giuseppe Grilli,<sup>9</sup> que proposa un recorregut diferent —si bé no necessàriament contrari al que s'ha explicat fins ara—, lligat a dos viatges del poeta italià a Catalunya: el primer se situa a l'any 1947 —i d'aquest dependria la traducció del «Cant Espiritual» i la poesia «Sul Llobregat»—, mentre que el segon, fet en companyia de Joan Ramon Masoliver, es realitzà el 1954.<sup>10</sup>

Després d'una petita reconstrucció històrica, Grilli es detura també en l'anàlisi del text i hi remarca les transformacions més evidents. Entre exemples de solucions deadjectivals i deverbals i falques mínimes, centra la seva atenció en la supressió del vers 37 (de la qual el mateix Montale ens havia avisat) i en tres elements clau, ja remarcats per Eduard Valentí:<sup>11</sup>

En els versos 1 i 2, Montale llegeix *si es mira amb* com si es captingués com *somia amb* (*se si specchia + objecte*); en el vers 22 *ja tot ho és* tot sofreix una transformació negativa (*il tutto è il nulla*); en el vers 36, *com*

5 Joan TEIXIDOR, «Joan Maragall» [1950], dins ID., *Cinc poetes*, Barcelona, Destino, 1969, p. 13-28 (cit., p. 25-26).

6 G. CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, Barcelona, La Magrana, p. 715-731 (cit., p. 724).

7 Cal consultar també «Dues evocacions de Montale a Florència», *Serra d'Or*, núm. 195, desembre de 1975, p. 91. Teixidor comença el seu recordatori especificant: «Vaig conèixer Eugenio Montale l'any 1946 a Florència». Joan Ramon Masoliver evoca el poeta d'una manera més vaga, dins el context italià de la postguerra. A la pàgina anterior, sota el títol «Montale Premi Nobel», hom reproduïx una traducció de Garcés, «Porta'm el gira-sol», i el «Canto Spirituale» amb alguns errors tipogràfics.

8 «Eugenio Montale y Albert Camus traductores del "Cant Espiritual"», *Destino*, núm. 1179 [número extraordinario con motivo del centenario del nacimiento de Juan Maragall], 12 de març de 1960, p. 40-41. La probable atribució me la va fer notar Sam Abrams el 20 d'octubre de 2010, després d'una conferència que vaig dictar a l'Arxiu Joan Maragall.

9 Giuseppe GRILLI, «Montale, Maragall i la via catalana a la poesia», *Els Marges*, núm. 8, 1976, p. 109-113. Un cas a part és l'article d'Assumpta CAMPS, «El "Cant espiritual" de Montale», *Serra d'Or*, novembre de 1996, núm. 443, p. 39-41. L'estudiosa posa la versió al costat de la producció montaliana del període, insisteix en la idea que el poeta italià dona «major narrativa i un més gran prosisme a l'original» a través de l'ús de l'*enjambement*, però farceix la seva lectura amb uns errors molt greus, com ara quan diu que «Montale desfà la unitat del metre maragallià, n'altera els accents, presenta versos més llargs (per exemple, els vv. 4, 25, 26, 29, 35)» (cit., p. 41): tots els versos assenyalats, en italià, són *endecasillabi* perfectes.

10 Altres dades que completen les informacions sobre el segon viatge són recollides per Ana [sic] Maria SALUDES, «Italianística, Catalanística: relacions entre ambdues llengües i cultures (1900-2001)», *Rassegna iberística*, núm. 73, 2001, p. 21-37 (esp., p. 28-29). A la pàgina [www.garcésentreliteratures.cat](http://www.garcésentreliteratures.cat), hom pot trobar la segona dedicatòria que l'autor posa al mateix exemplar d'*Ossi di seppia* que havia enviat a Garcés l'any 1928: «A Tomàs Garcés / «25 anni dopo», nella / strada di Montserrat / 24 aprile 1954 / Eugenio Montale».

11 Eduard VALENTÍ, «La gènesi del "Cant Espiritual" de Maragall», dins ID., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 188-240.

adquireix decididament un sentit casual (*perché*).<sup>12</sup>

Grilli no creu «que es pugui parlar d'errors materials» atès que «amb aquestes modificacions Montale altera una mica el to lingüístic del poema i li confereix un gust menys sotmès al registre del llenguatge parlat». <sup>13</sup> Amb la qual cosa, aquesta traducció-reescriptura implicaria, *sic et simpliciter*, un desplaçament dels valors del text maragallà ja que, arrencant-lo de les arrels del misticisme cristià, el transporta cap a un immanentisme amb perspectiva laica.

Per verificar la correcció d'aquesta interpretació, serà útil ampliar la perspectiva respecte als punts examinats. Primer de tot, cal remarcar les supressions. Montale les justifica per economia de llenguatge; així, doncs, el mig vers que treu contribueix a tornar encara més frenètica la sèrie d'interrogants entre els v. 17 i 22,<sup>14</sup> i el vers sencer que elimina és el corol·lari d'una pregunta central:

Si heu fet les coses a mos ulls tan belles,  
si heu fet mos ulls i mos sentits per elles  
¿per què aclucà'ls cercant un altre com?  
¡Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!

Se ai miei occhi le cose hai fatto belle,  
se per esse m'hai fatto gli occhi e i sensi,  
con un altro «perché?» dovrò rinchiuderli?

La lògica montaliana és implacable, però, per entendre-ho, hem d'observar primer el text català. El seguit de comparacions, que tenia el seu origen en la citació de Protàgoras-Plató «Home só i és humana ma mesura» (i que, sigui dit de pas, potser ha passat a través del filtre «humanístic» de Terenci: «homo sum, humani nihil a me alienum puto»), porta, en el text de Maragall, a un fracàs cognitiu: si la percepció humana funciona mitjançant un sistema semiòtic infinit, és a dir, una resemantització del bagatge adquirit, com passar de la física a la metafísica? Per això crec que el *com* emfasitzat per Maragall al final de la seva pregunta és un nexa comparatiu i no pas una conjunció modal,<sup>15</sup> i el vers següent n'és, al mateix temps, l'explicació i la glossa, amb el desesperat aferrament a la terra que el signe d'admiració vol subratllar, amb una actitud a mig camí entre l'astúcia d'un adult i la innocència d'un infant —o potser totes dues coses alhora, si pensem en el tarannà d'alguns nens de la poesia maragalliana.<sup>16</sup> Montale, en canvi, reconduïx la pregunta a una relació causa/efecte amb un resultat eudemonista; per què for-

12 G. GRILLI, *op. cit.*, p. 112-113.

13 *Ibid.*, p. 113. Respecte a les consideracions que faré tot seguit, puntualitzo que és essencial no deixar-se enganyar per la sistemàtica col·locació dels punts d'interrogació i d'exclamació capgirats al començament de la frase, atès que es tracta d'un criteri ortotipogràfic fixat pel Comitè Editorial que s'encarrega de la futura publicació de les Obres Completes. Totes les citacions maragallianes d'aquest article són extretes d'aquesta edició que encara no ha arribat a la impremta.

14 Concretament, Montale aplica aquest principi d'estalvi en fer pujar la primera part de la interrogació al final del v. 16, i reduint el v. 19: «[...] per farli eterni nel mio cuore. O questo / "farli eterni" è già morte — E che sarebbe / allora mai la vita? Ombra del tempo, / illusione di cose lungi o prossime». («[...] Per fé'ls eterns a dintre del meu cor!... / ¿O és que aquest «fer etern» és ja la mort? / Mes llavors, la vida, ¿què seria? / ¿Fóra només l'ombra del temps que passa, / i la il·lusió del lluny i de l'aprop [...]?»).

15 Exemplifico, perquè no hi hagi dubtes: no es tracta de cercar «una altra manera», sinó «un altre parangó». Trobo un reforç a aquesta hipòtesi en la prosificació realitzada per Josep Manuel UDINA, «Una lectura no canònica del "Cant espiritual"», *Enrahonar*, núm. 42, 2009, p. 141-149: «Si el nostre món —la nostra terra i el nostre cel (i les estrelles nostres)— són *com* són, per què cal un altre món —una altra terra i un altre cel (amb altres estels?)— que sigui d'una altra manera? No podria ser el nostre món *com* si fos l'altre món mateix, la nostra vida *com* si fos l'altra vida, l'eterna?» (cit., p. 146).

16 Per agafar dos exemples distints que abracin bona part del recorregut poètic maragallà, remeto, per un costat, al final de «Paternal» (de *Poesies*): «Pro l'infant innocent / que deixa, satisfet, la buidada mamella, / se mira an ell, — se mira an ella / i riu bàrbarament»; i, per l'altre costat, al de «Primer dol» (de *Seqüències*) on la dida, que acaba de negar el pit al nen, n'obté aquesta reacció: «[...] una mirada d'home que es malfia / als ulls li esfulla la primera flor».



mular una altra pregunta i tancar ulls i sentits quan ja estic satisfet del que tinc?<sup>17</sup> Tres lustres més tard, Livio B. Wilcock, que no es devia plantejar tots aquests problemes,<sup>18</sup> resoldria els versos d'una manera molt més literal (i, això sí, gairebé agramatical, ja que al v. 37 els pronoms *questo* i *altro*, deslligats dels referents, semblen perdre's en un naufragi sintàctic):

Se tante cose hai fatto per i miei occhi belle,  
e se hai fatto i miei occhi e i miei sensi per quelle,  
perché chiuderli allora cercando un altro *come*?  
Se per me, come questo, non ce ne sarà un altro!

Del mateix període és una altra versió, atribuïble a Carlos Romero:<sup>19</sup>

Se avete fatto ai miei occhi tanto  
belle le cose; se i miei occhi e tutti  
i miei sensi son fatti per esse,  
perché dovrei chiuderli, cercando  
un altro *come*? Non ce ne sarebbe  
alcuno come questo.

17 En una intervenció posterior, Grilli afirma que «Montale, forzando un po' la mano a Maragall, traduce con un avverbio che indica finalità (perché) ciò che nell'originale era un indicatore di modalità (come). Maragall interrogava rispetto ad un aspetto altro, a una possibile diversa — e perturbante — organizzazione dell'ordine di natura; Montale interpreta — e strammatizza [sic] — l'interrogativo radicale in una contrapposizione di obiettivi esistenziali (essere vs. nulla)». Fins aquí, les divergències entre aquesta i la meua lectura encara serien conciliables. És la continuació del discurs de Grilli que marca una distància considerable respecte a la meua: «La soppressione è assolutamente inspiegabile e immotivata: il verso eliminato infatti si collega al tema iniziale del *Cant* e l'eventuale effetto di ridondanza è da considerare come voluto e semanticamente forte, d'altra parte esso non interferisce con quelle zone che il traduttore ha ritenuto di modificare. In realtà ancora una volta ci si imbatte in una perfidia dell'atto di traduzione, una perfidia forse non estranea ai meccanismi inconsci che regolano il prodursi del lapsus, per cui un sovraccarico di tensione anteriore esplose più in basso: è così che nel passare da una lingua all'altra un testo accetta sì di perdere qualcosa di sé, ma ne conserva sempre una cicatrice»; vg. G. GRILLI, «Cinque poesie», in ID., *Maragalliana. Cinque poesie di Joan Maragall*, Nàpols, Opera Universitaria I.U.O., 1984, p. 13-16 (cits., p. 15 i 16). En canvi, Valentí, dóna una explicació del «com» que em sembla compatible amb la meua proposta. «L'adverbi substantivat significa aquí l'aspecte o estructura del món, la forma de manifestar-se l'ésser en aquest món [...] Literalment, el vers significa: ¿per què girar-se voluntàriament d'esquena al món, per tal de cercar una forma superior de realitat?». A més a més, l'estudiós ja havia titllat d'«error» la tria que Montale fa al v. 33 («i encara allí voldria ésser-hi hom» = «anche lassù vorrei essere un uomo») i que «li permet de recalcar encara més el pensament fonamental» ja que «el meu afany és de conèixer la totalitat de la natura conservant la meua condició actual d'«home»»; vg. E. VALENTÍ, *op. cit.*, p. 233. La definició del resultat montalià em sembla excel·lent, tot i que no coincideix amb l'acusació concreta d'incomprensió, i consti que, en aquest punt, tinc el suport de Miquel BATLLORI, «L'inconformisme religiós de Joan Maragall» (1963), reproduït dins ID., *Obra Completa. Galeria de personatges*, vol. XVII, ed. a cura d'Eulàlia Duran i Josep Solervicens, València, Tres i Quatre, 2011, p. 219-230: «No sap com serà el món del més enllà, però allà "voldria ésser-hi hom" —en el sentit, creiem, no impersonal, sinó d'«home», com han interpretat molts traductors del poema» (cit., p. 224-225).

18 Livio B. WILCOCK (ed.), *Poeti catalani*, intr. de J. Rodolfo Wilcock, Milà, Bompiani, 1962. Cf. la ressenya de Giuseppe E. SANSONE, «*Poeti catalani*», *Filologia e Letteratura*, any VIII, fasc. III, 1962, p. 327-336. Després d'haver llançat dures crítiques contra la introducció, Sansone centra la seva mirada en les traduccions de Livio Wilcock les quals «ove fossero effettivamente fedeli all'intimo dettato degli originali e prive di mende, potrebbero al massimo definirsi traduzioni in prosa. È certo, invece, che la poesia del traduttore è un puro criterio di stampa, un fatto d'esclusiva disposizione tipografica, priva com'è di una qualsiasi dimensione lirica» (cit., p. 333). L'exemplificació d'aquest atac, pel que fa a Maragall, es limita a la versió de «La vaca cega». No és més condescendent Grilli, segons el qual «desgraciadament (o sortosament?) les greus deficiències del plantejament i la dosi excessiva d'aproximació que conté han reduït l'operació de Wilcock a una pura *boutade*; qualsevol altra valoració queda en sordina»; vg. G. GRILLI, «Els estudis de literatura catalana moderna i contemporània a Itàlia (1945-1978)», *Els Marges*, núm. 17, 1979, p. 81-88 (cit., p. 84).

19 La meua incertesa és deguda a la manera amb què l'estudiós presenta les versions a la seva nota inicial: «I QIA voglio non unirsi a questa doppia celebrazione [scilicet: il centenario della nascita e il cinquantenario della morte] che la Spagna, nonché la Catalogna, hanno fervidamente realizzato con la pubblicazione di queste sue liriche, nel catalano originale, accompagnato dalle traduzioni italiane»; vg. Carlos ROMERO, «Testi di poesia contemporanea catalana», *Quaderni Ibero-americani*, núm. 27, desembre de 1961, p. 170-171. L'única referència que he trobat a aquesta publicació procedeix de Grilli, que, en parlar de tres poesies maragallianes «seleccionades per C. Romero» tampoc no en treu l'aigua clara; vg. G. GRILLI, «Els estudis de literatura catalana...», *op. cit.*, p. 86.



La veritat és que, amb l'excepció de la traducció de Lello Voce,<sup>20</sup> només el resultat de Cesare Giardini és comparable, si bé de lluny, al de Montale, i encara té més valor si recordem que el precedeix de dues dècades:

Se fatto aveste agli occhi miei sì belle  
tutte le cose; se per esse avete  
fatto i miei sensi e gli occhi miei, perché,  
Signor, volete chiuderli e costringerli  
a specular un altro «come»?  
Invano,  
giacché nessuno avrà per me lo stesso  
valor di questo che possiedo.<sup>21</sup>

En la nova edició del llibre, el 1950, Giardini aportarà moltes modificacions que, en aquest fragment, s'atenen a sis elements: «se fatto aveste» = «se fatto avete»; «avete / fatto» = «avete / fatti»; «chiuderli e costringerli» = «chiuderli e obbligarli»; «specular» = «speculare»; «giacché» = «poiché».

És veritat, el versificador és una mica pedestre i, per aconseguir una perfecció escolar en el còmput dels *endecasillabi*, ens ofega amb apòcopes, inversions sintàctiques («se fatto avete») i expressions d'un llenguatge literari massa codificat («sì belle», «giacché») només parcialment corregides un quart de segle després. No obstant això, l'adequació en la transposició semàntica a l'italià i la «llegibilitat» (vull dir, la comprensibilitat immediata) de la seva versió mereixen unes paraules d'encomi, ni que sigui tan sols per aquell «Invano» aïllat que reforça la pregunta anterior i elimina la repetició que horroritzava Montale. No sabem si aquest últim tenia al seu costat la versió de Giardini mentre escrivia la seva. Però sabem que la coneixia, tal com és demostrat en una carta enviada, des de Florència, a Garcés el dia 1 de gener de 1929:

[...] E doppiamente m'è caro il suo articolo in quanto mi viene da un poeta che io conosco tra i maggiori della nuova Catalogna e che ho incontrato con tanta simpatia nell'Antologia di Poeti Catalani di Cesare Giardini.<sup>22</sup>

Dit això, ja podem deixar Giardini per endinsar-nos en altres aspectes que dificulten l'exegesi del «Cant», i veure com han estat interpretats per Montale. Penso concretament en el v. 39, «Tot lo que veig se vos assembla en mi», al qual l'il·lustre traductor respon amb una frase apodíptica, a mig camí entre la immersió panteïsta i una obscura fórmula litúrgica: «In me ti rassomiglia ciò che vedo».<sup>23</sup> Val la pena

20 Les condicions són del tot diferents, atès que el poeta napolità Lello Voce escriví la seva traducció del «Cant Espiritual» amb la catalanòfila Nancy De Benedetto al seu costat, i havent llegit i estudiat la versió de Montale; cf. J. MARAGALL, *Elogio della parola e della poesia*, a cura de Nancy De Benedetto, Nàpols, Tullio Pironti, 2011. Tanmateix, la seva versió pot ajudar-nos a entendre alguns dels punts més problemàtics que deuen haver turmentat els altres torsimanys italians d'aquest text.

21 El text pertany al volum de Cesare GIARDINI, *Antologia di poeti catalani contemporanei (1845-1925)*, Torí, Edizioni del Baretto, 1926. A la segona edició posada al dia, a banda de correccions i ampliacions, l'autor canviarà el final de la seva introducció (que té com a indicació de lloc i data: «Milano, novembre 1947»), amb una moderada reivindicació política: «Questa nostra è, dunque, l'Antologia di una poesia e di una lingua morte — morte, si badi, in piena fioritura! — e va considerata per ora con un interesse puramente retrospettivo. Diciamo per ora, perché un regime politico non è eterno e i Catalani non possono essersi acconciati se non temporaneamente a uno stato di cose che li cancella praticamente dalla carta della cultura e della poesia europea»; vg. C. GIARDINI, «Introduzione», dins ID., *Antologia della poesia catalana (1845-1935)*, Milà, Garzanti, 1950, p. IX-LI (cit., p. L)

22 El text procedeix de la pàgina [www.garcesentreliteratures.cat](http://www.garcesentreliteratures.cat). La raó de l'agraïment rau en la publicació d'un article de Garcés a «La Publicitat».

23 Giardini aquí és molt més rebuscat; potser la culpa la tenen tots els seus *enjambements* que produeixen una mena de



recordar l'explicació d'Ignasi Moreta que, després d'haver bastit les equivalències «Tot lo que veig» = «la natura»; «se vos» = «Déu»; «assembla en» = «verb que expressa semblança o identificació»; «mi» = «l'home», es pronuncia d'aquesta manera:

Tal com Maragall formula la frase, no està dient que la natura s'assembla a Déu, o que la natura s'assembla a l'home o que l'home s'assembla a Déu. En el primer cas, hagués hagut d'escriure: «Tot lo que veig se vos assembla en [a] Vós...». En el segon cas: «Tot lo que veig se m'assembla en [a] mi...». En el tercer: «Jo m'assemblo en [a] Vós». La realitat del vers és «Tot lo que veig se vos assembla en mi...». Un vers agramatical –llevat que entenguem «en mi» com «als meus ulls», de manera que estaríem en la primera hipòtesi– que sembla apuntar cap a la identitat entre la natura, Déu i l'home.<sup>24</sup>

Ara bé, hi ha un element molt més petit, un sintagma aparentment insignificant que assumeix una funció de fissura al centre del text. És al començament del v. 23, gairebé a la meitat exacta del poema, i és una expressió exclamativa que Montale, amb una animadversió molt italiana cap a aquestes pujades de to emfàtiques, tendeix a redimensionar amb una solució anodina. No ens anticipem i mirem abans, un cop més, el text català. Es tracta del «¡Tant s'hi val!» que tanca peremptòriament el seguit d'interrogacions sense resposta que havia dominat la quarta estrofa. Primer de tot, hem de constatar que aquesta fórmula té un índex de freqüència molt elevat dins la prosa maragalliana, sobretot en un context familiar: només cal fullejar les cartes a l'amic Lloret per adonar-se'n. El seu significat no és pas críptic: l'autor la fa servir constantment per girar full, per despatxar una qüestió a la qual no ha trobat una resposta definitiva i passar *ex abrupto* a un altre argument. Tanmateix, quan entrem en la dimensió poètica, el valor del sintagma se'ns mostra molt més cisellat: és el cas de «La fi d'en Serrallonga», on el «tant s'hi val» apareix dues vegades amb una perspectiva no sols molt més violenta i mordaç, sinó marcadament individualista —i que, per aclarir-nos les idees, podríem vulgaritzar amb un «tant se *me'n* fot». Certament, no podem aplicar al «Cant Espiritual» cap d'aquestes consideracions. Aquí la frase no provoca ni un canvi radical del discurs ni, és clar, una actitud virulenta o de protesta: més aviat, reproduïx el moviment d'una onada, com si el poeta fes un pas enrere per agafar alè i refermar, amb més força i precisió, el que ja havia dit en la primera part del poema.<sup>25</sup> Montale ho resol amb un «Non importa» que —recupero la definició que Terry atribuïa a les darreres paraules d'en Serrallonga— sembla més la frase d'un home «massa cansat»<sup>26</sup> que l'expressió apotegmàtica tenyida de nihilisme que ens podríem esperar en aquest context basant-nos en la coherència de la seva reescriptura del text.<sup>27</sup>

Finalment, arribem a l'últim vers de la composició, «¡Sia'm la mort una major naixença!». Montale, que ha substituït el punt final que cloïa el vers anterior per una coma, tradueix «e la morte mi sia un piú grande nascere», i Wilcock no se n'allunya gaire en escriure «Che la morte mi sia una maggiore nascita». En tots dos casos, no hi ha cap manipulació sintàctica de l'italià, i ambdós traductors inverteixen l'estructura *còpula + pronom + subjecte* en la cadena més usual en la llengua d'arribada, *subjecte + pro-*

vertigen durant la lectura: «[...] tutto quel ch'io vedo / a me d'intorno e in me si sintetizza / vi somiglia». Wilcock, sempre fidel al text, fins al punt de precipitar-se en el calc més incomprensible, proposa un misteriós «Se tutto ciò che io vedo ti rassomiglia in me...». Lello Voce: «Tutto, sotto i miei occhi, in me ti rassomiglia». Romero, *mot-à-mot*: «Tutto ciò che vedo / vi s'assomiglia in me».

24 I. MORETA, *op. cit.*, p. 429.

25 Vg. F. ARDOLINO, «L'egoïsme de Joan Maragall», dins *Joan Maragall. Paraula i Pensament*, *op. cit.*, p. 139-164 (esp., p. 161, nota 45).

26 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.), [1963], p. 128.

27 Carlos Romero reproduïx la proposta de Montale, mentre que Giardini personalitza, de manera perillosa perquè massa propera al to d'en Serrallonga: «Che m'importa!». Val a dir que, en aquest punt, és molt més expressiu Wilcock, que s'atreveix a llençar un crit extrem: «Che importa!». Per no parlar de Lello Voce, que liquida la qüestió amb una gran habilitat: «Poco male!».

*nom + còpula*, amb un subjuntiu optatiu.<sup>28</sup> Amb la qual cosa, potser fins i tot sense voler-ho, aquestes versions oposen «mort» i «naixença» col·locant els dos mots a les dues extremitats del vers. Fins aquí tot sembla, més que lícit, perfectament coherent. Però per què Montale afegeix una conjunció al començament? La primera resposta és mètrica, ja que, d'aquesta manera, l'*endecasillabo* adquireix el ritme de l'anapest, tan estimat pel poeta lígur des dels temps de «Merigiare». Aquesta observació és correcta i insuficient alhora: el mateix ritme s'obtenia també amb el *che* triat, de manera natural, per Wilcock (el qual, per cert, no intentà sotmetre el seu text a cap forma mètrica). Aleshores, tornem per un moment al vers maragallià i ressaltem-ne el joc fonètic amb què les *m* acaben per barrejar-se i dissoldre's en *n* (sense oblidar-nos que la primera nasal és en si mateixa portadora de significat car representa la primera persona singular): «¡Sia'm la mort una major naixença!». No sé si aquesta voluptuositat de sons és suficient per parlar d'una defensa desesperada de la individualitat, que el poeta porta a terme com a última instància; i si, en conseqüència, això permet rebatre les lectures en clau panteïsta del poema. No ho sé, però trobo difícil que Montale, una vegada ajustada la sintaxi, no sentís, en el moment de traduir aquest vers, la ressonància semàntica i sintàctica de la seva versió amb la conclusió de «L'infinito» leopardià: «E il naufragar m'è dolce in questo mare»; altrament, podria adduir el suggeriment de Garcés, que, apuntant l'índex contra la transformació del v. 22, en criticava la «forma massa accentuada, potser leopardiana».<sup>29</sup> Comptat i debatut, he d'admetre que no puc aportar, com a indici al meu favor, res més que aquella conjunció inicial. I és una dada massa petita per ser considerada com una prova: tan sols puc assenyalar aquesta correspondència com una conjectura, una possibilitat o, en un grau encara més baix, com una latència.

Pel que fa a les intencions de Montale, cal tenir en compte una altra anàlisi, encara no registrada per part dels estudiosos maragallians, tot i que procedeix d'una veu més que qualificada. És la de Leonardo Sciascia que, des del títol de la seva intervenció, ja planteja la mateixa qüestió que han presentat tots els altres intèrprets que hem trobat al llarg d'aquest camí.<sup>30</sup> Segons el novel·lista sicilià, la facilitat lingüística que Montale mateix havia remarcat l'estimulava cap a una versió del català, però això no explicaria pas la tria d'aquell poema: el fet que es tractés d'un dels textos més famosos de Maragall havia de ser, ben al contrari, un motiu per descartar-lo. Així, doncs, l'única possibilitat és que el poeta italià, que mai no s'havia contradit i que mai no ho tornaria a fer, cerqués precisament, en aquesta circumstància, la contradicció. I Sciascia conclou:

Il problema che questa traduzione, questo incontro di Montale col *Cant spirituale* ci pone, è piuttosto vasto: da devolvere e affrontare in filologia e filosofia. I tanti punti interrogativi che sono nel testo di Maragall ci portano, per converso, a considerare quanti pochi ce ne siano nei testi di Montale. [...] Ci basta qui aver segnalato il fatto che attraverso il «Canto spirituale» di Maragall, Montale, per una volta, in un determinato momento della sua

28 Aquí Lello Voce desplega un alexandri: «Che mi sia la morte maggiore rinascenza». Les altres traduccions són nefastes perquè pretenen traslladar el valor desideratiu amb l'ús d'un imperatiu gramaticalment impossible. Giardini, inicialment, escriu «Siami la morte nascita più grande» (1926); més endavant, esmenarà el vers amb un gir més espontani, però amb el sacrifici inacceptable del jo líric: «E sia la morte nascita più grande» (1950). Romero produirà tan sols un calc: «Siami la morte una maggiore nascita».

29 T. GARCÉS, «El malentès del "Cant Spirituale"», *op. cit.*, p. 30.

30 Leonardo SCIASCIA, «La grande domanda», dins *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Gènova, Bozzi, 1977, p. 389-391. Les raons del desconeixement generalitzat d'aquest article deriven de la voluntat de l'escriptor sicilià de no considerar en el seu llegat res que no hagués estat publicat en els volums de les seves obres completes. Vaig conèixer-ne l'existència per una còpia que em va fer arribar Francesco Izzo mentre estava corregint les galerades del meu article: F. ARDOLINO, «Sciascia in Catalogna», *Quaderni Leonardo Sciascia*, núm. 5 (dossier monogràfic: «Avevo la Spagna nel cuore», a cura de Natale Tedesco), 2011, p. 45-74 (esp., p. 63-64, nota 9).





vita (e diciamo determinato in senso deterministico), ha ceduto alle grandi domande, alla grande domanda.<sup>31</sup>

## 2. Pasolini, Cardó i la falsa Haidé

E la lingua, s'è frutto dei secoli contraddittori,  
 contraddittoria — s'è frutto dei primordi  
 tenebrosi — s'integra, nessuno lo scordi,  
 con quello che sarà, e che ancora non è.  
 E questo suo essere libero mistero, ricchezza  
 infinita, ne spezza,  
 ora, ogni raggiunto limite, ogni forma lecita.<sup>32</sup>  
 [«La reazione stilistica», v. 65-71]

Anna Maria Saludes és conscient de recuperar «una notícia poc difusa, a penes coneguda en cercles restringits i amb dubtes fins fa poc en referència a fonts que ara s'han delimitat amb més precisió».<sup>33</sup> Amb una gran habilitat narrativa, crea un estat de *suspense*, abans de fer de caixa de ressonància d'una petita història que havia estat explicada per Nico Naldini<sup>34</sup> set anys abans i que va haver d'esperar el tercer mil·lenni per circular entre els catalanòfils italians. Intentaré ser com més esquemàtic millor en resumir les paraules del cosí i biògraf de Pasolini:

- 1) La revista *Stroligut*, dirigida per Pier Paolo Pasolini, durant els primer dos números (abril i agost de 1944) es deia *Stroligut de cà de l'aga*; després de la guerra surt amb el títol *Il Stroligut*, i torna a començar la numeració (números 1 i 2, d'agost de 1945 i abril de 1960), perquè ha esdevingut el butlletí de la nounada Academiuta friulana. Finalment, assumeix el nom de *Quaderno romanzo* amb el número 3 (que també serà l'últim), amb data oficial de juny de 1947.
- 2) En aquest número 3 es publica l'antologia *Fiore di poeti catalani* a cura de Carles Cardó.
- 3) El contacte entre Cardó i Pasolini es va produir mitjançant Gianfranco Contini: «Quando nel luglio del '47 [Pasolini] riceve dal Cardó i testi dell'antologia catalana, compresa la traduzione italiana sulla quale farà solo qualche intervento, scrive a Contini: "Una cosa stupenda"».<sup>35</sup>
- 4) La publicació de l'antologia, segons Naldini, té «come significato secondario la protesta politica a favore dell'autonomia della Catalogna contro l'assolutismo franchista». <sup>36</sup> I amb aquesta clau, cal llegir el comentari que tanca el *Fiore*.

A aquestes dades, hi afegirem algunes consideracions al marge. Dins el fascicle del *Quaderno roman-*

31 *Ibid.*, p. 391. De fet, aquí Sciascia fa també una puntualització sobre una modificació que hom va aportar, en les transcripcions posteriors, al penúltim vers de la traducció, amb la qual cosa, «l'*immensa face* è diventata, esattamente, *immensa faccia*, ma propendiamo a crederlo un errore di traduzione dovuto alla preferenza — di Montale come nostra — che dentro il "Canto" Dio si mostri come fiamma, come luce, piuttosto che come il Pantocrator di Monreale o di Cefalù».

32 El poema de Pasolini pertany al recull *La religione del mio tempo* (1961), però va ser publicat primerament a *Nuovi Argomenti* el setembre-octubre de 1960.

33 A. M. SALUDES, «Italianística, Catalanística...», *op. cit.*, p. 25.

34 Nico NALDINI, «L'Academiuta di lenga furlana e le sue riviste», dins Pier Paolo PASOLINI, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura de N. Naldini, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 7-28 (esp., p. 27). Es tracta de la segona edició anastàtica de la revista; de la primera n'havia tingut cura Gianfranco Folena amb el Circolo filologico linguistico padovano (Centrostampa, Pàdua, 1983).

35 N. NALDINI, *op. cit.*, p. 27. En les cartes a Contini es troba una altra declaració implícita de no autoria de la traducció: «La prego di informare il Cardó che lo *Stroligut*, col nuovo nome di *Quaderno romanzo*, uscirà fra circa un mese e mezzo o due, che ci sarà tutta la sua antologia catalana». D'altra banda, podem enregistrar també el començament de l'operació: «Ho scritto al poeta catalano Carles Cardó, chiedendo la collaborazione di altri scrittori suoi compatrioti»; vg. P. P. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, a cura de N. Naldini, vol. I, Torí, Einaudi, 1986, p. 285 i 247. Les cartes són del 5 de febrer de 1947 i del 7 de maig de 1946.

36 *Ibid.*

zo, l'espai dedicat al dossier ocupa poc menys que una tercera part. La nota final, «La literatura catalana», no signada, conté elements estilístics que de tant en tant fan pensar en una traducció imperfecta del català a l'italià i que confirmarien la idea d'una autoria prevalentment cardoniana.<sup>37</sup> No obstant això, el nom del canonge hi apareix tan sols com a autor d'un poema i per una citació final extreta del seu llibre *Histoire spirituelle des Espagnes*, i la darrera pàgina del fascicle duu aquesta indicació: «Di questo quaderno che, come i precedenti, intitolati Stroligut, esce a cura di Pier Paolo Pasolini, sono state stampate 300 copie numerate da 1 a 300».

La informació vehiculada per Saludes ja s'ha incorporat dins els estudis dels especialistes en la traducció literària.<sup>38</sup> Ara bé, els comentaris que, posteriorment a l'aparició de l'article, han agafat aquest producte pseudo- (o parcialment) pasolinà per reblar-hi el clau, es limiten a reportar la notícia sense citar les fonts i, en els millors dels casos, afegeixen alguna consideració o dada concreta entorn dels textos traduïts, generant unes anàlisis que fan pudor d'*autoschediasma*.<sup>39</sup> Així, doncs, Jordi Corominas ens obsequia dient que «Pasolini mostrà una especial predilecció per l'obra de Bertran i Oriola, i el 1948 usà els seus versos "Sense foc, sense..." com a citació abans d'una poesia en furlà titulada "Fiesta"».<sup>40</sup> La informació fa referència a la nòmina del florilegi que:

[...] finalment inclogué versos de Joan Rois de Corella («Balada»), Jacint Verdaguer («Espines»), Miquel Costa i Llobera («Cala gentil»), Joan Alcover («Col·loqui»), Joan Maragall («Haidé»), Josep Carner («Les set fulles vermelles») Carles Riba («Estança»), Miquel Bertran i Oriola («Pasqua en resurrecció») i Carles Cardó amb el salm dels pecadors.<sup>41</sup>

Per un altre costat, Laureano Núñez García repeteix la història i ens assenyala que:

Tradicionalmente la crítica ha atribuido a Pasolini la traducción de estos poemas del catalán al italiano, pero con la publicación del epistolario de Pasolini en 1986 hoy sabemos que tanto la selección como la traducción debían correr a cargo de Carles Cardó.<sup>42</sup>

37 Despertem la meua suspicàcia frases d'aquest tipus: «l'unione delle Corone di Aragona e Castiglia [...] *diède* alla lingua catalana un *colpo* che sarebbe stato mortale»; «il catalano scese lentamente *alla* categoria di dialetto»; «il catalano era la sola lingua letteraria di Catalogna e incominciava a *diventarlo* anche a Valenza e nelle Isole Baleari, *ambidue di parlar* catalano» «limitandoci alla poesia, si può parlare *non meno che di sei sommi*» (sense cap substantiu que segueixi); «innumerevoli sono i *buoni poeti* di secondo ordine»; «fra di essi si contano ben quattro *eminenti*» (sense cap substantiu que segueixi)». No es tracta pròpiament d'errors, i cadascuna d'aquestes expressions podria ser justificada: el que fa la diferència és la suma total, que manifesta, més que un domini no perfecte de la llengua, el resultat d'una traducció apresada.

38 Per exemple, Gabriella GAVAGNIN, «Text, context i tradició: a propòsit dels paratextos de les traduccions italianes», dins G. GAVAGNIN i Víctor MARTÍNEZ-GIL (eds.), *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Lleida, Punctum, 2011, p. 83-99 (esp., p. 94). En un altre assaig, l'estudiosa resumeix la idea que és a l'origen del títol del meu article, ja que remarca com, en l'espai de menys de cinc anys, «tre iniziative, eccezionali nella duplice accezione di uniche e straordinarie, forniscono un solitario ma luminoso sprazzo di luce su una letteratura costretta in casa sua al silenzio: la versione montaliana del "Cant Spirituale" di Joan Maragall [...], l'antologia *Fiore di poeti catalani*, in traduzione italiana di Carles Cardó [...] e la riproposta editoriale della Garzanti dell'antologia di Giardini»; vg. EAD., «Le traduzioni dal catalano di Adele Faccio. Poesia e ideologia», dins *Italia/Spagna. Cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura de M. de las Nieves Muñoz Muñoz i Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, p. 189-210 (cit., p. 190-191).

39 En italià, aquesta terminologia, des del seu significat original de «discurs improvisat», ha assumit el valor tècnic d'explicació extreta arbitràriament d'un text i reproduïda sense més verificacions i, a més a més, amb la integració d'afegitons.

40 Jordi COROMINAS I JULIÁN, «Pier Paolo Pasolini i la defensa de la llengua catalana», *Serra d'Or*, núm. 551, novembre de 2005, p. 36-37 (cit., p. 37).

41 *Ibid.*, p. 37.

42 Laureano NÚÑEZ GARCÍA, «*Fiore di poeti catalani*. Pier Paolo Pasolini y Cataluña», dins *La traducción literaria en la época contemporánea. Actas de la Conferencia Internacional «Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización»*, ed. d'Assumpta Camps i Lev Zybatow, Frankfurt am Main, 2008, p. 317-326 (cit., p. 321). Aquest article me'l va assenyalar Caterina Briguglia, que està preparant un nou estudi sobre el *Fiore*.



L'estudiós espanyol ens dóna unes quantes notícies més, treu a col·lació una carta enviada a Sciascia sobre l'autoria de les versions,<sup>43</sup> i remet a un text de Zigaina pel que fa a la comparació entre «Pasqua en revolució» i «Fiesta».<sup>44</sup> Tanmateix, el que resulta evident és el desconeixement total de la literatura catalana per part de l'autor de l'article que, amb una sinceritat entenedridora, confessa que «para conocer mejor la poesía de estos escritores en lengua catalana he consultado el manual de Riquer, Comas y Moles [sic] (1987), *Història de la Literatura Catalana*».<sup>45</sup> Talment, és lògic que totes les seves consideracions sobre la selecció cardoniana-pasoliniana produeixin un seguit de disbarats exegetics i ideològics. En posaré en evidència només un, lligat a la interpretació de la nota final de l'antologia, on hi ha la declaració a favor de l'alliberament de la dictadura franquista. Segons Núñez:

Este último comentario de Pasolini con el que concluye la antología podría parecer que no tienen [sic] mayor valor testimonial que el derivado de un momento histórico muy preciso —una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial se desencadena en Europa una protesta generalizada contra el régimen del general Franco— si no fuera porque este *augurio* al pueblo catalán de liberarse coincide cronológicamente con un debate político e ideológico en el que participó Pasolini a favor de la autonomía regional del Friul [...] Sin embargo, si tomamos en consideración la evolución ideológica de Pasolini, parece razonable pensar que el deseo de autonomía del Friul representó para el escritor más un anhelo ideal de autonomía y prestigio lingüístico-poético que un interés político real.<sup>46</sup>

És probable que jo sigui una víctima de la *dietrologia* —versió italiana i atenuada de la teoria de la cons-

43 La carta a Sciascia és del 4 de juliol de 1953: «Le traduzioni dei catalani del *Quaderno romanzo* erano dovute a Carles Cardó [...] Le traduzioni erano un po' goffe qua e là: e ho quindi dovuto io stesso "supervederle"»; vg. P. P. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, a cura de N. Naldini, vol. I, Torí, Einaudi, 1986, p. 582. Deixo la paraula als exegetes de la poesia pasoliniana que, davant les versions de Joan Rois de Corella, Jacint Verdaguer i Josep Carner que van trobar en una llibreta escolar de 1951, n'observen les diferències amb el text cardonià: «qui, insoddisfatto o a sfida, Pasolini ritraduce». La conclusió és que «rispetto alle traduzioni del *Quaderno romanzo*, queste integralmente pasoliniane sembrano meno letterali e più letterarie; anzi, meno letterali nel giro sintattico, ma più fedeli al "corpo" delle parole (per esempio *girau* tradotto con *girate* anziché con *volgete*) e alla posizione delle parole nel verso»; vg. Walter SITI, Maria CARERI, Annalisa COMES, Silvia DE LAUDE i Caterina PETRECCA, «Note e notizie sui testi» dins P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Milà, Mondadori, 2003, vol. II, p. 1787.

44 Giuseppe ZIGAINA, «Pier Paolo Pasolini e il dialetto», *Italian Quarterly*, vol. 21, núm. 82, 1980, p. 79-84. Val a dir que Saludes ja havia citat, si bé indirectament, un testimoniatge de Zigaina: «Enric Casassas [sic] Figueres, en una nota d'opinió al *Diari de Barcelona* (24.IV.1992) — tot donant notícia de la revista friulana [...] — vol posar al descobert una font de Verdaguer molt marcada dins l'obra [de] Pasolini, com havia sentit a dir a un amic de joventut del poeta italià, el pintor Giuseppe Zigaina. Segons va explicar amb motiu d'una conferència a la Universitat de Barcelona, la clau per entendre tota la vida i l'obra pasoliniana s'hauria de cercar en el poema "Espines" (*Jesús infant*, escrit vers 1893) de Verdaguer. I afegia que altres dos poetes havien marcat el malaguanyat Pasolini i en dos poemes concrets»; vg. A. M. SALUDES, *op. cit.*, p. 27. Els dos poemes en qüestió són «El Crist dels delinqüents» de Cardó («que pel contingut sembla la composició que es va publicar a la revista esmentada», és a dir als *Quaderns*) i «Pasqua en revolució» de Bertran i Oriola. L'article d'Enric Casassas se situa en la prehistòria d'aquest episodi, atès que la menció de l'antologia és només esbossada i com a informació de segona mà: «En una revista que editaven uns estudiants d'Udine als anys 40, el jove Pasolini hi va publicar una petita tria de poetes catalans traduïts per ell a l'italià, amb unes notes explicatives on afirma que Verdaguer és un "poeta màxim" com n'hi ha pocs». Al final, Casassas destaca «el poemeta "Les lletanies del nen bonic", on la influència de Verdaguer és evident i fonda, tant de fons com de forma. Són molt diferents, tots dos, però per ara l'únic fill artístic de Verdaguer que no queda curt de talla és Pasolini, l'autor de "Sospirs de ma mare a una rosa blanca oblidada entre els llençols del meu lliit"».

45 L. NÚÑEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 322, nota 4.

46 *Ibid.*, p. 324. També, hi ha generalitzacions com aquesta: «La elección de los poetas que dan vida a la antología no deja de ser curiosa y, hasta cierto punto, arbitraria, al menos en lo que concierne al valor literario y a la fama de los poetas seleccionados y traducidos». De fet, no hi ha gaire cosa per comentar: un poeta valencià del segle xv, sis poetes entre Renaixença i (post)Noucentisme, un contemporani poc conegut i, en la tradició més inveterada de les millors antologies dels Països Catalans, el mateix curador de la tria. Núñez hi insinua un parallogisme d'arrel espanyola, atès que, segons ell, el fet que el florilegi compregui poetes valencians i mallorquins «refleja con claridad la voluntad de abarcar una muestra de poesía escrita en catalán, no forzosamente de poetas catalanes»; vg. *ibid.*, p. 321 i 322. També és cert que moltes de les posicions de Núñez són extrems de Zigaina, el qual omple la seva contribució de distingues que, tanmateix, cal interpretar en clau de política italiana, com quan clama per a una «Autonomia regionale, non adombrante sterili separatismi, ma come rafforzamento pacifico e antinazionalistico dei confini nord-orientali», vg. G. ZIGAINA, *op. cit.*, p. 81-82.

piració—, però no puc deixar de pensar que l'única motivació que empeny l'estudiós a treure's de la màniga aquesta comparació insostenible és la voluntat de rebaixar la càrrega filo-independentista que es podria llegir (i, sincerament, no sé tampoc fins a quin punt) en la postil·la al florilegi. Tot i amb tot, és fàcil replicar que tota la intel·lectualitat europea en general va clamar contra *le Roi des cons* (Brassens *dixit*) fins a la seva mort, i això ja seria suficient per desmuntar tota aquesta interpretació ambigua.

Fet i fet, em sembla inútil perdre-hi més temps: si Corominas hagués vist amb els seus ulls els textos de l'antologia, si Núñez hagués tingut els coneixements suficients per parlar-ne, ambdós s'haurien adonat que un títol no corresponia al contingut. Només calia llegir el primer vers de la presumpta «Haidé» («L'amic em deia: — En aquesta hora dolça») per descobrir que, en realitat, es tractava de la «Represa d'Haidé». Si aquest canvi va ser voluntari —el poema pertany al mateix «cicle»,<sup>47</sup> davant dels lectors italians que no coneixien l'«Haidé» de *Les disperses* no hauria tingut sentit intitular-ne, amb la fórmula «represa de», un altre que queda totalment deslligat de l'original; etc.— o si va ser una simple badada, si la responsabilitat d'aquesta confusió ha de ser atribuïda a Cardó o a Pasolini, són qüestions a les quals no puc donar cap resposta plausible. Torno a Saludes que es demana: «Per què Carles Cardó va escollir en concret el fragment "Represa d'Haidé" i no el "Cant Espiritual"? Sabia per què Montale havia elegit un dels textos més coneguts de Maragall? Tenia notícia d'una traducció més antiga?».<sup>48</sup> I passem als dubtes de Zigaina, que troba curiós que Pasolini, tot i les traduccions del *Fiore*, en un assaig de 1952, «Il Friuli», «cita sempre genericamente i provenzali, Mallarmé e gli spagnoli, mai direttamente i catalani». Posem a col·lació aquesta observació amb la conclusió de l'article: «Che cosa cerca non dico di nascondere, ma di dimenticare? O forse si tratta di una inconscia autocensura?».<sup>49</sup> Com contestar a aquestes preguntes? Fins i tot, en podria afegir una de nova. Pasolini, en el mateix volum del florilegi, va publicar el seu poema «Ciant infinit»: és possible que Cardó li hagués comunicat l'existència de l'«Oda infinita» de Maragall? Continuant així, es cau dins el territori de les il·lacions. El que sí que puc afirmar és que la traducció no trobaria cap jutge tan benèvol que no la condemnés amb una reprimenda ferotge:

L'amico mi diceva: «In questa dolce ora  
(era una domenica sull'imbrunire)  
è quando mi si fa più possente e viva  
la memoria che serbo di quell'altra.  
Torna ad invadermi quell'amore di un giorno  
come se avessi innanzi colei che ne era la causa;  
torno a vederla con quel gesto così proprio,  
la bocca, gli occhi vivi nel suo volto  
e quello stesso vestito che indossava  
e il nodo dei capelli e tutto il resto.  
Sento di nuovo la sua voce e quel che mi diceva  
mi tornano le sue parole e l'alito  
e ancora svengo come svenivo  
sotto il fascino della sua presenza rapida.

47 Vg. G. CASALS, «Sobre Haidé. Abast i cronologia dels poemes d'Haidé», dins J. MARAGALL, *Poesia, op. cit.*, p. 442-459.

48 A. M. SALUDES, *op. cit.*, p. 28.

49 G. ZIGAINA, *op. cit.*, p. 82 i 84.



Una cosa és dir que l'estil declamatori de Pasolini el porta sovint a barrejar diversos nivells lingüístics; una altra cosa, ben diferent, seria acusar-lo de no conèixer la llengua italiana. «La memoria che serbo di *quell'altra*»; «quel gesto *così proprio*»; «*gli occhi vivi*»; «*quello stesso vestito*»; «le sue parole e *l'alito*»; «il fascino della *sua presenza rapida*» són totes formes que es troben al límit (o més enllà) de l'acceptació gramatical i semàntica, i que en els dos darrers casos arriben a frec del grotesc o del ridícul. La protesta de Pasolini —això és, el seu desfogament amb Sciascia— era més que comprensible i la versió repudiada, en cerca d'autor, pica un altre cop, i definitivament, a la porta de Carles Cardó.

## Conclusió

Un cop més, Saludes ens ajuda en el moment d'establir un punt de contacte entre les versions que he examinat: «no tan sols Montale posa en llista la poesia de Carles Cardó [...] sinó que agraeix i reconeix a Cesare Giardini com a qui l'ha guiat en el recorregut que pot fer seguir dins la poesia catalana contemporània». <sup>50</sup> És una llàstima, però, que la funció de pont entre la cultura catalana i la italiana que va ocupar Carles Cardó s'hagi destapat només quatre dècades després de la seva mort. Sobta, per exemple, que a la necrològica que li van dedicar els *Quaderni ibero-americani*, no hi hagi traça del seu pas per Itàlia. <sup>51</sup> Ara bé, entre les preguntes de Saludes també n'hi havia una que remetia a una traducció del «Cant Espiritual» anterior fins i tot a la de Giardini, i de la qual l'estudiosa declarava tenir-ne tan sols uns coneixements indirectes. Es tracta de la versió de Ramiro Ortiz, de 1923, que es troba dins un llibre de difícil catalogació, una barreja entre una prosa de reflexió biogràfica i un assaig divulgatiu molt heterodox. <sup>52</sup> Al llarg del text, entre les citacions «edificants» de Gentile, la insistència en la mitificació dannunziana i una passejada a través de versos de diversos autors, el penúltim capítol («Il purissimo giglio dei giardini di Spagna») ens ofereix un apartat nomenat «Canto spirituale». L'autor, que s'està apropant al regne de Madona Poesia, ens ofereix aquesta observació:

Eppure per me la Morte non è la «bellissima fanciulla» leopardiana, che sottrae l'uomo al male e al dolore, giacchè, a conti fatti su questo mondo, così com'è: colle sue gioie e i suoi dolori, col suo bene e col suo male, colle sue vipere e co' sui rosignuoli; io non mi ci trovo mica male, e notte e giorno ripeto come una preghiera questa meravigliosa poesia del gran poeta catalano Juan Maragall, le cui idee sulla Vita e sulla Morte io oramai professo coll'ardore e colla fede di chi deve ad esse la sua salvezza morale. <sup>53</sup>

I, després d'aquesta declaració, ens sorprèn amb una versió sencera del poema, que reproduïu, sense més comentaris, a tall de conclusió d'aquest article:

«Canto spirituale»

Poi che il mondo è già bello, Signore, se si rispecchia  
con la vostra pace dentro agli occhi nostri,  
che di meglio ci potete dare in un'altra vita?

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>51</sup> Vg. Ramon SUGRANYES DE FRANCH, «In memoriam. Carles Cardó», *Quaderni ibero-americani*, núm. 23, març de 1959, p. 525-527.

<sup>52</sup> Ramiro ORTIZ, *Viaggio ai regni di Madonna Poesia*, Foligno, Campitelli, 1923. L'exemplar consultat pertany al fons Sibilla Alermo de la biblioteca de l'Istituto Gramsci de Roma. En obertura, hi ha una dedicatòria autògrafa «A Sibilla Alera- / mo omaggio dell'a. / Mezzaselva di Folgaria / 2 agosto 1930».

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 117-118. Transcriu el text diplomàticament, tot respectant l'ús i la direcció dels accents, i unes formes que poden semblar aberrants («ciascuno giorno», «dentro dal mio cuore»).



Perciò son tanto geloso degli occhi e del viso  
e del corpo che m'avete donato, o Signore, e del cuore  
che ci si muove sempre... e teme tanto la morte!

Con quali altri sensi me lo farete vedere  
questo cielo azzurro sopra le montagne  
e il mare immenso, e il sole che da per tutto brilla?  
Dátemi in questo aspetto l'eterna pace  
e non vorrò più *quello* che *questo* cielo azzurro.

Ma quegli che a un certo punto, gli disse: «Chiuditi!»  
se non come il medésimo che gli dette la morte  
io non l'intendo, o Signore, io che vorrei  
chiuder tanti momenti in ciascuno giorno  
per farli eterni dentro dal mio cuore!...  
O che questo «fare eterno» è già la morte?  
Le mie fatiche, la vita, che sarébboro?  
Sarébboro niente più dell'ombra del tempo che passa  
e l'illusione del «lontanto» e del «vicino»  
e la somma del «molto» e del «poco», dell'«abbastanza»  
inganno agente, poi che in fine in ciò consiste tutto?

Tanto si vale! Questo mondo, sia come sia,  
così vario, così esteso, così passeggero,  
questa terra con quanto vi si crea  
è la mia patria, o Signore; e non potrebbe  
esser pur anco una patria celestiale?  
Uomo son io, e umana è la misura  
di quanto io possa crédere e sperar;  
se la mia fede e speranza qui si ferma,  
me ne farete una colpa più in là?

Ma più in là vedo il cielo e le stelle  
ed anche lì vorrei esser *uomo*:  
se avete fatto le cose a' miei occhi così belle  
perchè avvilirle, cercando un altro «come»?

Se per me, come questo, non avrà fine!  
Solo questo io so, o Signore, che *sono*, ma *di dove* chi lo sa?  
Tutto ciò che veggo vi si rassomiglia in me:  
lasciatemi dunque credere che son *di qui*,  
e quando venga quell'ora di paura



in cui si chiudan questi miei occhi umani,  
aprítemene, Signore, degli altri più grandi  
per contemplar la vostra faccia immensa.  
Síami la morte una náscita maggiore!

Rebut el 14 de setembre de 2012

Acceptat el 5 d'octubre de 2012