



La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni
Associazione italiana di studi catalani
Atti del IX Congresso internazionale (Venezia, 14-16 febbraio 2008)
Edizione in linea – ISBN 978-88-7893-009-4
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/>
Data di pubblicazione di questa comunicazione: 31 dicembre 2009
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Edo.pdf>

Miquel Edo i Julià

Miquel Dolç, punto d'arrivo del carduccianesimo maiorchino

Le cadute nello stereotipo e nel riduzionismo segnano inevitabilmente il grosso della fortuna di ogni scrittore, in generale più ancora all'estero che nel proprio paese, dove di solito è conosciuto con un grado di compiutezza maggiore. Così è stato anche per il Carducci, che ha goduto in terre catalane, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, di una generosa ricezione ricca di traduzioni, di menzioni, di citazioni, circoscritte a settori piuttosto ridotti della sua produzione, e decisamente poco nutrita di riscontri testuali precisi all'interno della poesia dei ricettori. Dell'autore delle *Odi barbare* furono prese più spesso la metrica e la poetica, o delle tonalità diffuse, che non gli stilemi, i motivi o la lettera del verso. Quanto alle preferenze, prevalse, in sostanza, o il Carducci politico, eroico, virile, litigioso, o quello idilliaco, primaverile, edonistico, paesistico, il primo più quotato tra i modernisti del Principat, il secondo tra le diverse generazioni dell'Escola Mallorquina, le quali tramandarono il carduccianesimo dei 'padri' fino a date molto posteriori alla messa al bando dettata dai 'noucentistes'.¹ Infatti la lunga catena iniziata da Joan Lluís Estelrich, Costa i Llobera, Alcover, Bartomeu Sureda, fu proseguita da Ferrà, Forteza, Joan Estelrich, Colom, Pons i Marquès, e giunse ancora salda a Miquel Dolç, che ci mise l'ultimo anello, non più saldo, eppure più sfaccettato ed elaborato di quelli precedenti.

Significativa non tanto la quantità quanto la qualità dei riscontri. Dolç è non solo l'unico esponente della 'poesia pura' e uno dei pochi poeti catalani in assoluto i cui versi riecheggiano – seppur sporadicamente – concreti passaggi o modi carducciani, ma anche colui che vanta, sia in quest'intertestualità velata, sia nelle citazioni contenute in articoli, conferenze o prefazioni, una conoscenza più vasta e approfondita del *corpus* del poeta di Valdicastello. Vario il ventaglio dei componimenti richiamati, spesso non quelli più celebri, e particolarmente complesso e inconsueto il meccanismo intertestuale. Carducci viene adoperato nientemeno che a scopi pacifisti, o più precisamente a scopi pacifisti camuffati. Così in un'antologia generale della poesia italiana curata da Francesc de Borja

¹ Cf. Miquel Edo, «Els néts catalans de Carducci: traduccions, recepció i ideologia», *Els Marges*, 70, settembre 2002, pp. 99-108 e, per un censimento relativo alla ricezione di Carducci nelle letterature ispaniche e catalana, *Nova bibliografia carducciana*, Barcelona 2007.

Moll con l'aiuto di Dolç nel 1940, il cui capitoletto carducciano presenta una scelta piuttosto insolita: *Il bove, Mattinata, La leggenda di Teodorico e Jaufré Rudel*.² La breve nota biografica introduttiva innalza il cantore delle gesta «dell'ostrogoto Teodorico e del duce Garibaldi», ma le vicende di questo re medievale «de decantado origen divino» – si legge in una delle note dei curatori –,³ segnate da un'avidità e da una crudeltà di cui erano anche state vittime i «martiri [...] de la patria e de la fé» (vv. 77-78) e per le quali viene punito da Dio con una cavalcata fino all'inferno, invitano piuttosto a leggere tra le righe un messaggio di pace cristiana non molto dissimile da quello proposto da scrittori che prendevano le distanze dalle due fazioni in contrasto durante la guerra civile (l'*Antígona* di Espriu). Nella stessa direzione, l'articolo *Pascua carducciana* pubblicato su *Destino* nel 1942, unico testo di Dolç dedicato interamente al poeta toscano, insegue il motivo tematico della Pasqua in tre componimenti, *Su i campi di Marengo, Sogno d'estate e Sabato Santo*, alla ricerca, apparentemente, di un Carducci compatibile con il 'nacional-catolicismo', non a caso scovato – però – in una cessazione delle ostilità tra l'esercito del Barbarossa e la Lega lombarda, in una sospensione delle letture omeriche dell' 'io' che si assopisce tra tepidi sogni d'infanzia e in un suono delle campane pasquali portatore di un augurio a sfondo etico, augurio al quale viene affidata la chiusura dell'articolo:

Cacci il verno ed il freddo, cacci l'odio tristo e l'accidia,
cacci tutte le forme de la discorde vita!⁴

Con una tecnica in cui si alternano la citazione di versi originali, la traduzione in prosa, la parafrasi e il commento, in questo articolo Dolç sfrutta al massimo, praticamente senza forzature, l'atmosfera spiritualistica e miracolosa che gli viene fornita dal Carducci, il quale – è vero – «celebra la fausta solemnidad», pronto come sempre a servirsi di tutte le mitologie per festeggiare il miracolo – per lui immanente – della natura e della storia, facendo di tutte – come di quella grecolatina – un uso letterario, atto a miticizzare e a idealizzare, non a stabilire verità di fede o dottrinali. Dolç, lui sinceramente cristiano, si sofferma sull'atmosfera delle tre poesie prescelte (la luce della luna, l'alba rosea) consapevole che l'intersezione è da trovare sul labile confine del panteismo. Rimane dunque fedele a uno dei filoni privilegiati dal carduccianesimo maiorchino, quello della contemplazione di placide primavere a metà strada tra la realtà e il sogno o il ricordo, esplorato spesso nelle sue varianti più spiritualistiche o spiritualizzabili, già accolte nella prima serie di traduzioni di Joan Lluís Estelrich con *Santa María de los Ángeles*,⁵ e poi da Miquel

² Francisco de B. Moll (ed.), *Tercer curso de italiano. Lecturas scelte di geografia, storia e letteratura dell'Italia*, Palma de Mallorca 1940, pp. 131-140. *Jaufré Rudel* appartiene a *Rime e ritmi*; gli altri tre componimenti a *Rime nuove*.

³ Ivi, p. 135.

⁴ *Destino*, num. 247, 11/04/1942, p. 10. Anche in *Sabato Santo* questo distico chiude il componimento (vv. 17-18).

⁵ Juan Luis Estelrich, *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca 1889, p. 610, poi in AA.VV., *Carducci*, Barcelona («Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas», XI), s.d. [ca. 1920], p. 28. Si tratta, ovviamente, del sonetto *Santa María degli Angeli*, di *Rime nuove*. In *Pascua carducciana* ne sono trascritti, in italiano, i versi 6-8.

Ferrà con una delle sue due traduzioni carducciane, *Visió*,⁶ quella che, insieme alla *Fantasia* di Alcover,⁷ influenzò di più la sua produzione originale e quella dei suoi compagni di generazione. Anche Dolç farà, nel 1934, un rifacimento di questo sonetto che chiude il libro III delle *Rime nuove*:

L'alba nítida es desgrana...
Un alè de tramuntana
pel meu cor ha tremolat;
del meu autumne, a deshora,
l'erta fullaca s'esflora.
Nu dins l'atzur he restat.

Pel cel l'alció ja passa.
Adéu soroll i fumassa
de les urbs del continent!
D'entre vels de melangia,
amb bandes de pedreria,
surt l'Illa d'or lentament.

Descobert, tesos els braços,
percutits els nervis lassos,
jo n'ador la visió.
A la serena escomesa
revifa ma juvenesa
els llums de la il·lusió.

Una alegrança convulsa,
refrescant ma sang, impulsa
el silenci vers el cant.
I el meu passat ressuscita,
lluminós, en la infinita
blondor d'un dissabte sant.⁸

Si ricordi che, in *Visione*, all' «anima pensosa» appariva, in lontananza, alle luci dell'alba, «la prima età» (11), paragonata a «un'isola verde, lontana / entro una pallida serenità» (13-14).⁹ Ma la visione luminosa in lontananza si legge anche in *Santa Maria degli Angeli*, impersonata in un San Francesco «dritto con le braccia tese» (12) che canta gli

⁶ Si pubblicò prima nell'*Almanac de la Poesía* dell'editore barcellonese Altés, 1917; poi, con alcune varianti, nella raccolta di Ferrà *Les muses amigues. xvi traduccions en vers*, Sóller 1920, p. 37. Anche consultabile, con – rispetto a *Les muses amigues* – una variante qui probabilmente d'editore, nelle *Poesies completes*, prefazione di Joan Pons i Marquès, Barcelona 1962, p. 31.

⁷ Juan Luis Estelrich, op. cit., pp. 605-606, poi in Joan Alcover, *Obres completes*, a cura di Miquel Ferrà e Joan Pons i Marquès, Barcelona 1951, pp. 127 e (versione castigliana) 544-545.

⁸ *El retorn*, I, in *El somni encetat*, Palma de Mallorca 1943, pp. 15-16. La data «1934» si legge in calce al componimento.

⁹ Citiamo sempre da *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, Bologna 1924.

ultimi versi della sua lauda. Inoltre, il santo viene evocato in punto di morte, nell'*incipit* della stessa poesia, con questi termini: «Nudo giacesti su la terra sola!» (4). La nudità della strofa iniziale d'*El retorn*, accanto al gesto di staccarsi da una stagione e al tremore provocato dal vento, rimanda soprattutto, però, a «*Primo vere*», ode tradotta due volte da Estelrich,¹⁰ dove una primavera molto incipiente «di braccio al pigro verno sciogliesi / ed ancor trema nuda al rigid'aere» (1-2), affiancata dal lento risveglio dei fiori, «curiosi» (6) ma mezzo assonnati, con negli occhi il sogno invernale di «albe roride» e «tepidi / soli» (11-12). Lo stacco dalla brutta stagione è anche condiviso da *Sabato Santo*: «svolgesi dall'inverno il novello anno, e al suo fiore / già in presagio la messe già la vendemmia ride» (7-8), in un contesto ricco di rinascite: «Che giovinezza nova» (1), «candido radiante, Cristo risorge al cielo» (6). L'uso del termine mitico «alcíó» per il gabbiano, anche se molto diffuso in tutta la letteratura italiana, potrebbe a sua volta derivare da testi come *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* (2), sonetto tradotto da Ferrà,¹¹ o *Jaufré Rudel* (13), romanza inserita nell'antologia del 1940.¹² *El retorn* accomuna dunque reminiscenze sia di alcuni dei testi più emblematici del carduccianesimo maiorchino sia di alcuni di quelli che stavano più cuore a Dolç. Se *Pascua carducciana* fa emergere e riassume la tangenzialità cristiana di quel carduccianesimo, *El retorn* approfondisce nella soggettivazione e nell'interiorizzazione del paesaggio che spesso vi veniva compiuta: il San Francesco di *Santa Maria degli Angeli* e la primavera di «*Primo vere*» si fondono nell' 'io', esplicitato più volte da una prima persona omessa dal Carducci nella sua *Visione*, ma già presente – anche se forse per sbaglio – nella traduzione di Ferrà.¹³ Nella dialettica, molto definitoria del paesismo dell'Escola Mallorquina, tra interiorizzazione del mondo esterno e oggettivazione esterna del mondo interiore, è indubbio che Carducci contribuì soprattutto alla seconda, ma la prima interferì nella ricezione della sua poesia.

Specifico di Dolç, invece, il risvolto pacifista del paesaggio, non solo testimoniato dal contributo apparso su *Destino*, ma anche da una connessione, proposta in un articolo del 1972, tra la sintassi enumerativa de *La serra*, de Joan Alcover, e *Il canto dell'Amore*:

Caldria posar esment, al meu entendre, si hom vol rastrejar algun possible antecedent de *La serra*, en aquest radiant poema de l'autor de les *Odi barbàre*. ¿No haurà recordat Joan Alcover, bon coneixedor de Carducci, aquelles estrofes en posar-se a escriure les estances esmentades, la tercera i la cinquena? Un mateix al·livió d'impressions, d'objectes, de substantius i de figures es resol, en tots dos poetes, en un sol verb principal: el copulatiu «ésser», en Alco-

¹⁰ J. L. Estelrich, *Poetas líricos italianos traducidos en verso*, Palma de Mallorca 1891, pp. 183-184, poi in AA.VV., *Carducci*, cit., p. 54.

¹¹ *Passa la meva nau...*, pubblicato prima nelle riviste *Ofrena* (dicembre 1916, p. 9) e *Catalana* (11/08/1918, p. 484), poi in *Les muses amigues. xvi traduccions en vers*, cit., p. 35. Anche consultabile in *Poesies completes*, cit., pp. 30-31.

¹² *Tercer curso de italiano*, cit., pp. 137-140.

¹³ Nell'edizione di *Almanac de la Poesía* leggiamo, al verso 11 («riaffacciavasi la prima età»): «veia una dolça primera edat»; in quella di *Les muses amigues* (anche nelle *Poesies completes*): «veia ma dolça primera edat». L'ipotesi della svista non toglie rilevanza alla nuova lezione, soprattutto se fu introdotta – dato non accertabile – da Ferrà.

ver; la perífrasi intransitiva *sale un cantico*, en Carducci, resumida més avall en un simple *amate*.¹⁴

La connessione è, a dire il vero, discutibile. In Carducci dalle campagne, dai borghi, dai castelli, dalle chiese, dai boschi «sale un cantico» (91) che lancia l'appello «Amate» (95); in Alcover cose, persone, animali, elementi naturali sono, per il «jove qui passa», «una festa / que canta d'amor». ¹⁵ In Alcover l'elenco è più lungo e accelerato; in Carducci la subordinata relativa o il complemento che segue il sostantivo si prolunga spesso per un paio di versi. A favore dell'ipotesi di Dolç si potrebbe forse addurre il verso 9 de *La serra* («llavors de la serra surt una cançó»), ma in realtà niente dimostra, in questo testo o nel resto della sua produzione, che Alcover conoscesse *Il canto dell'Amore*. Non è strano comunque che il componimento alcoveriano ricordasse al critico quello carducciano, scritto con un atteggiamento analogo di estasi di fronte a un paesaggio propizio alle visioni, nel quale al Carducci sembra per un attimo di vedere le madonne del Perugino e a Alcover la contadina nubile delle leggende popolari, ma nel caso del testo italiano anche propizio a gesti di riconciliazione con i nemici, perché negli ultimi versi l' 'io', addolcito dall'invito all'amore che gli trasmette la natura primaverile nel luogo occupato una volta da una fortezza pontificia, offre un bicchiere al Papa. «Noi troppo odiammo e sofferimmo. Amate» (95): queste le parole del cantico che sale dal paesaggio, sottolineate da Dolç, il quale, al di là del rapporto intertestuale, ci tiene a richiamare l'attenzione del lettore sulla poesia che chiude *Giambi ed epodi*, la raccolta più accesa e virulenta del leone di Bologna, con una proposta di armistizio. Se lo stesso lettore aveva letto l'antologia del 1940, non è forse inverosimile che potesse sentirsi costretto a risemantizzare il verso 16 della madrigalesca *Mattinata*, di per sé solo riconducibile a un *carpe diem* prettamente edonistico: «Il tempo passa: amate, amate, amate».

Ancora sulla linea del pacifismo, all'interno della raccolta *El somni encetat*, un uso antisatanico di *A Satana* si registra nella preghiera *Mare de Déu de la Pau*, datata «1937». Forse i primi ricordi del famoso inno furono suscitati dal contesto bellico: «Si en temps d'orba rebel·lia» (67); «d'eixams de bales i mines / bronz aquí l'himne rebec» (87-88); «damunt els camps de batalla, / on sembren blat de metralla / monstres d'acer trepidants» (93-95). Ma il ritmo incalzante ('trepidant') del treno-Satana finisce con l'essere impresso alla speranza di redenzione:

Amunt els cors! Dins l'albada
del segle, he vist la sagrada
comunió d'esperits.
Per muntanyes, cels i pits
vibra un sol, corre una vena.
Damunt l'ànima serena
dels oceans redimits

Un bello e orribile
Mostro si sferra,
Corre gli oceani,
Corre la terra:

Corusco e fumido
Come i vulcani,

¹⁴ *La serra mallorquina de Joan Alcover* (1973), in Miquel Dolç, *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, a cura di M. del Carme Bosch, Barcelona 1994, p. 150.

¹⁵ *La serra*, vv. 61 e 63-64.

tornaran veles amigues
i silencis de cel blau.
Veni amb palmes i espigues,
Mare de Déu de la Pau.¹⁶

I monti supera,
Divora i piani;

Sorvola i baratri;
Poi si nasconde
Per antri incogniti,
Per vie profonde;

Ed esce; e indomito
Di lido in lido
Come di turbine
Manda il suo grido¹⁷

Il movimento veloce ed espansivo, atto a occupare tutto lo spazio aperto, tornava utile a Dolç per la spinta vitalistica e la certezza celebrativa con cui veniva snodato nel quadro dell'invocazione a una figura divina instauratrice di una nuova età, o restauratrice di un' «età più bella» (134). Motivazioni analoghe, in fin dei conti, avevano reso possibili alcune filtrazioni dell'inno – nonostante i rimorsi di coscienza emersi ai tempi dell'ode *A Horaci* – nella poesia di Costa i Llobera, proponibili in particolare nell' «horaciana» sesta, alla quale gli imperativi carducciani fornivano un modello di rinascita – anche questo, in fondo, di portata collettiva – più liberatorio e più agguerrito di quello neotestamentario:

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

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

Gittò la tonaca
Martin Lutero;
Gitta i tuoi vincoli,
Uman pensiero,

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

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

E splendi e folgora
Di fiamme cinto;
Materia, inalzati;
Satana ha vinto.²⁰

«Muerto a la gloria, joven, un poeta
sobre estas aguas recobró a su Musa.
Estro difunden estas ondas... ¡Salve,
clásica Tíbur!»¹⁸

«Mort a la glòria, jovencell poeta
dins eixes aigües revivà sa Musa.
Estre susciten tes rieres... Salve,
clàssica Tíbur!»¹⁹

Il carduccianesimo civile e morale delle *Horacianes* non ebbe, in realtà, un grande seguito nel resto dell'Escola Mallorquina. Si rivolgeva, soprattutto, al pubblico continen-

¹⁶ È l'ultima strofa del componimento (vv. 111-121). *El somni encetat*, cit., p. 75.

¹⁷ *A Satana*, 169-184.

¹⁸ *En las cascadas del Anio*, 41-52, in Miquel Costa i Llobera, *Líricas*, edizione critica a cura di Maria del Carme Bosch, Palma de Mallorca 2004, p. 134.

¹⁹ *Davant les cascates de Tíbur*, 41-52, in Miquel Costa i Llobera, *Poesia completa*, a cura di Gabriel de la S. T. Sampol, Pollença 2004, p. 422. Sono le ultime strofe sia della versione in spagnolo che di quella in catalano.

²⁰ *A Satana*, 161-168.

tale. Dolç si riavvicina però più a questa impostazione 'rigenerazionista' che non al mite sentimento di perdita e di caducità, quasi di sgomento, che sfiora le traduzioni carducciane di Alcover o di Forteza.²¹ Persegue, nel ritratto dell'umanista perfetto da lui eseguito, una sorta di equidistanza da intransigenza e da indolenza, e quindi combatte ogni forma di aggressività, ma anche l'atarassia, propendendo per il «principi de fortitud» e per una «impertorbabilitat activa, sempre transformable, de caient gairebé heroic i cristià».²² Si noti come, anche in *El retorn*, accanto a «serena» leggiamo «escomesa», e se né questo termine né «convulsa» o «impulsa» denunciano filiazione carducciana, le odi romane si lasciano probabilmente intravedere dietro la luminosità infinita del penultimo verso, assecondando il rinvigorismento e la pienezza che portano con sé il risveglio e la visione. Non a caso Dolç esitava a prescindere dalle «grandi parole» di quelle odi: da una parte, si schierava con l'anticarduccianesimo 'noucentista', per esempio quando riteneva più autenticamente classicista Riba che Carducci o Riber per la sua volontà di assimilare non «els prestigiosos ornaments de l'erudició» ma i valori eterni e universali dell'antichità grecolatina,²³ o quando applaudiva nella 'lirica nuova' il superamento della «legió de mites, i sovint de mendacia» generata dalla triade Carducci-D'Annunzio-Pascoli,²⁴ ma d'altra parte non rinunciava del tutto neanche lui ai suddetti «ornaments», in quanto scriveva un omaggio a Carducci come *Pascua carducciana* in cui faceva sfoggio di cultismi e latinismi, nonché di voltaggio declamatorio e addirittura epico, seppure quest'ultimo ristretto alla «victoria» del Cristo risorto,²⁵ o dal momento che, decenni dopo, citava i versi 15-16 di *Nell'annuale della fondazione di Roma* a sostegno del «sentiment de la romanitat», scusandone l'«èmfasi retòric» appunto perché «només aparent».²⁶ Quest'«èmfasi» non pervade più la poesia dolciana, e tuttavia il rimpianto dell'«antiga glòria», particolarmente pressante in *Imago mundi* (1973), diario di viaggio per un Nordamerica lorchiano

²¹ *El bou* di Miquel Forteza, di cui si ha già notizia nel 1921, fu pubblicato da Tomàs Garcés in *La Revista*, numero di gennaio-giugno del 1935, p. 155, e venticinque anni dopo fu incluso dall'autore, con molte varianti, nel suo volume *Rosa dels vents. Traduccions*, Palma de Mallorca 1960, p. 57. Anche consultabile, questa seconda stesura, in Miquel Forteza, *Poemes i traduccions*, a cura di Pere Rosselló Bover, Barcelona 1997, pp. 256-257.

²² «L'humanista, un estil humà» (1972), in Miquel Dolç, *Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*, a cura di Ramon Torné, Barcelona 2000, p. 64.

²³ «Carles Riba dins el món clàssic» (1959), *ivi*, p. 15.

²⁴ «La poesia de Tomàs Garcés» (1972), in *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, cit., p. 160. Nel volume *Cinc poetes italians* Garcés aveva tradotto Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Barcelona 1961; Empúries 1984².

²⁵ Si confrontino i versi carducciani con la traduzione-parafraasi di Dolç: «E un canto di vittoria ne la pia notte suona» (*Su i campi di Marengo*, 8) // «augura el triunfo de la Liga lombarda en el amanecer glorioso»; «le campane sonavano su da 'l castello / annunziando Cristo tornante dimane a' suoi cieli» (*Sogno d'estate*, 16-17) // «Doblan los bronces litúrgicos anunciando el retorno triunfante de Cristo a su gloria»; «Da i superati inferni, redimito il crin di vittoria, / candido radiante, Cristo risorge al cielo» (*Sabato Santo*, 5-6) // «mientras Cristo, coronada de triunfo la ensangrentada cabeza, cándido y radiante, vence a la muerte».

²⁶ *Romanitat de Miquel Costa i Llobera* (1973), in *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, cit., pp. 132-133; *Due passioni di Marziale: Roma e Hispania* (1974), in Miquel Dolç, *El meu segon ofici. Estudis de llengua i literatura llatines*, a cura di Maria del Carme Bosch, Palma de Mallorca 1996, p. 114.

e per un'Italia squallida e violenta,²⁷ lascia trapelare una reazione contro certe forme degradate di sottotonalità e di antierismo molto in consonanza sia con l'ideale di *fortitudo* non aggressiva formulato in questi stessi anni, sia con gli usi di Carducci riscontrabili nella produzione degli anni trenta e quaranta.

Le funzioni inconsuete dell'intertestualità carducciana nella poesia di Dolç non si esauriscono, infatti, nel pacifismo: Carducci serve anche a formulare la sofferenza. Non è da escludere, per esempio, che lontani echi del sonetto *A un asino* giungano soprattutto alla terza strofa d'*El cec* (datato «1934»). La malinconia che i poeti maiorchini precedenti amavano infilare nella placidità paesistica, nello scrittore di Santa Maria del Camí perde spessore sentimentale sulla strada della 'poesia pura' o viene contenuta a volte con l'ironia o il paradosso, altre volte – come in questo caso – con una gravità, una venerabilità e un alone di mistero rapportabili al carduccianesimo:

L'heu vist provar, davant la vostra porta,
del violí estroncat una harmonia?
¡Quin trist misteri en sa palpebra nia,
flotant en una tebior somorta!

¿Per qui floreix la flor de l'alegria
i obre el migdia sa claror més forta?
Tot és silenci, nit i llunyania
en el cristall de sa pupil·la morta.

Sovint un plor tímidamente l'aplana:
¿potser recorda la darrera lluna
que, presaga del dol, brillà en son iris?

I del cloquer la matinal campana
ungeix d'afecte el seu cap blanc, com una
rosada que refresqui un pom de lliris.²⁸

Oltre la siepe, o antico paziente,
De l'odoroso biancospin fiorita,
Che guardi tra i sambuchi a l'oriente
Con l'accesa pupilla inumidita?

Che tagli al cielo dolorosamente?
Non dunque è amor che te, o gagliardo, invita?
Qual memoria flagella o qual fuggente
Speme risprona la tua stanca vita?

Pensi l'ardente Arabia e i padiglioni
Di Giob, ove crescesti emulo audace
E di corso e d'ardir con gli stalloni?

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

Il ricordo del passato migliore accresce il dolore presente, indagato da un osservatore restio a ridimensionarlo o a compatirlo. Altrove, l'intento di prendere atto della sofferenza in tutta la sua compiutezza conduce il poeta verso il Carducci più fosco e terribile, quello pronto a esaltare la maestà e la forza di un destino tragico. Così, nella prefazione scritta nel 1951 alle *Obres completes* di Luigi Salvatore d'Austria, Dolç, impressionato dal cumulo di sciagure subito nel secondo Ottocento dalla famiglia asburgica, non solo riproduce la strofa iniziale di *Miramar*, ma dipinge anche lui una truce e premonitrice galleria di morti violente, le quali preannunciano la fine del «regne virgilià» costruito dal-

²⁷ «Els morts no tornen. Mes l'oratge negre, / que ve del mar i mou el somni herbós, / no pot alliberar-se de l'antiga / glòria» (*Pèstum*, 16-19, in *Imago mundi*, Palma de Mallorca 1973, p. 54); «Jo sento, dalt del Palatí, llançar-se / els mil·lenaris sobre els meus sentits / i vull atènyer dins l'espill de Roma / l'esperança més ferma en el futur» (*Dalt del Palatí*, 10-13, ivi, p. 51); «els homes ja no creuen en déus morts, / ni en mots solemnes, ni en pomposes farses, / sinó en un raconet / de la durada d'una flor d'un dia» (*Rosa*, 22-25, ivi, p. 66).

²⁸ Miquel Dolç, *Ofrena de sonets*, Barcelona 1946, pp. 79-80.

l'arciduca nella costa settentrionale maiorchina.²⁹ In una delle *Elegies de guerra* (1948), quella intitolata *Mutilat*, è invece l'ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* a fornire i correlativi sensoriali del malessere del protagonista: i suoni stridenti del treno e l'atmosfera buia e nebbiosa sono motivo di «sarcasme» («scherno») per chi prova un «tedi infinit», e cioè per l' 'io' che si congeda dalla donna amata in Carducci, in *Dolç* per il soldato rimasto senza braccia che si congeda dal mondo, condannato a un futuro di morte in vita:

Vagaràs en la vida, llarg desert
on cap oasi ja no t'eixamora...
I el món segueix impertorbable, inert:
com un sarcasme, en el silenci es perd
el xisclé agut de la locomotora.
¿Per què fugir? Tot ha passat.
Qui fugís del seu propi comiat!
En el tedi infinit que ja comença
acota el cap, d'esglais sonor,
mentre s'allunyen en la boira densa
els himnes de la guerra i de l'amor.³⁰

Flebile, acuta, stridula fischia
la vaporiera da presso. Plumbeo
il cielo e il mattino d'autunno
come un grande fantasma n'è intorno.

[...]

E gli sportelli sbattuti al chiudere
paion oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che rapido suona:
grossa scroscia su' vetri la pioggia.

[...]

Meglio a chi 'l senso smarrí de l'essere,
meglio quest'ombra, questa caligine:
io voglio io voglio adagiarmi
in un tedio che duri infinito.³¹

Carducci ci tiene a vivere fino in fondo, sempre con uno scatto fiero e volontaristico, anche i suoi momenti più saturnini. *Dolç* impara la lezione e descrive senza lenitivi né *défaillances*, quasi al limite del compiacimento, con una severità implacabile, la disperazione del mutilato, tutta l'estensione del suo male e della sua condanna. Si serve di Leopardi («Adéu, il·lusions de la natura!», 25) e del Carducci più leopardiano, ma non solo, poiché si direbbe che la mimica del protagonista riprenda, stravolgendola, quella del bove, e in qualche punto addirittura quella della vacca maragalliana:

En un gest lamentable de quimera
es revinclá en la tràgica llitera,
mirant el cel, el camp.

[...]

I un jorn es despertava sense braços,

T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m'infondi,
O che solenne come un monumento
Tu guardi i campi liberi e fecondi,

O che al giogo inchinandoti contento
L'agil opra de l'uom grave secondi:

²⁹ La prefazione si può leggere, oltre che in Arxiduc Lluís Salvador, *Obres completes*, Barcelona 1951, nella raccolta di articoli Miquel Dolç, *Intent d'avaluació*, Manacor (Col·lecció Tià de Sa Real) 1983, pp. 119-130. Ovviamente Dolç aveva consultato, tra le altre biografie dell'arciduca, quella di Bartomeu Ferrà, *El archiduque errante Luis Salvador de Austria*, Barcelona 1948, che citava *Alla Croce di Savoia*, vv. 105-108 (p. 39), e *Ninna nanna di Carlo V*, vv. 33-34 (p. 79).

³⁰ È la strofa conclusiva del componimento (vv. 39-49), ora consultabile in *Elegies de guerra. Petites elegies*, Palma de Mallorca 1991, pp. 29-30.

³¹ *Alla stazione in una mattina d'autunno*, 5-8, 25-28, 57-60.

amb el cervell ple d'ales espectrals!

[...]

Es mou son crani amb ritme de ventades
damunt les vèrtebres dreçades
que recorre un crispant pessigolleig.
En els seus llavis s'anuncia
un blasme ocult de fames i dolors;
graten les uncles de l'ardent follia
en el seu front color de cel plujós.³²

Ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l lento
Giro de' pazienti occhi rispondi.

Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
Il muggio nel sereno aer si perde;

E del grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
Il divino del pian silenzio verde.

Oltre al modo di agitare la testa, una lettura a fronte consente di stabilire non pochi parallelismi: il «gran gesto tràgic» di Maragall diventerebbe «un gest lamentable de qui-mera», con il quale il mutilato guarda la campagna, per lui non più raggiungibile, mentre il bove carducciano la guarda «solenne» e la domina; il bove s'inchina «contento», il mutilato qui «es revincla» e più avanti, nell'ultima strofa, «acota el cap» con tedio e paura; anche nell'ultima strofa, ciò che «si perde» non è un «inno lieto» – il muggio del bove –, bensì il fischio stridulo della locomotiva di *Alla stazione*, e si perde non «nel sereno aer», bensì nel silenzio; gli «himnes», a loro volta, si perdono nell'altro dato ambientale preso da *Alla stazione*, la caligine («en la boira densa»); ciò che «punge» non è l'uomo, compagno e amico nei lavori agricoli, bensì un pizzicore senza sollievo possibile, e i campi «ferti» lasciano il posto a un «llarg desert» privo di oasi. Il bove sereno, in perfetto accordo con il suo intorno, quasi umano, o addirittura migliore dell'uomo, si capovolge in un uomo inferocito e animalizzato, svuotato ormai di ogni traccia di sublimazione o di venerabilità. La placida vignetta georgica viene del tutto ribaltata, tramite le inversioni semantiche, e ridotta al concetto d' «illusione», da capire in un senso più italiano che catalano. Il negativo fotografico del sonetto si fonde con il positivo dell'ode barbara non per dare dignità al mutilato, ma per inserirlo appieno in uno stato di follia e di desolazione, da accettare inesorabilmente, come impongono i versi di chiusura di tutta la raccolta: «I el món accepta tu que, amb energia, / el dolor conquistares per assalt»,³³ sintesi certamente di un diario di guerra antierico, ma soprattutto di un eroismo che cerca di assumere e di affrontare le proprie delusioni e contraddizioni.

È, difatti, nel suo complesso che il carduccianesimo di Dolç, non vagamente diffuso ma molto setacciato, risponde a stimoli contrastanti: amore per l'epica, per l'idealità, per il vitalismo, e orrore dell'inumanità e del male; attaccamento all'alta retorica e consapevolezza sia della sua inattualità, sia dei suoi risvolti demagogici. Si delinea un'evoluzione, poiché l'intertestualità carducciana si concentra soprattutto negli anni trenta e quaranta, mentre successive sono le manifestazioni avverse al poeta di Valdicastello, ma non mancano i passi nella direzione opposta, e in realtà tutto il percorso avviene sotto il segno dell'ambivalenza. Il fatto che Carducci venga invocato lì dove meno ci si aspetterebbe, o

³² *Mutilat*, 5-7, 23-24, 28-34.

³³ *Elegies de guerra. Petites elegies*, cit., p. 48.

che sia oggetto di puntualizzazioni e deviazioni, ma anche il fatto che non venga mai del tutto dimenticato, mette in evidenza la volontà d'imboccare una via di mezzo tra il carduccianesimo e l'anticarduccianesimo da collegare alla ricerca di un equilibrio classicista anche tra l'oggi e la storia. Dolç fu in grado di esercitare un edonismo meno temperato di quello degli autori che nella sua isola l'avevano preceduto, e come in nessuno di loro i miti, nelle poche poesie in cui li fa comparire, sono connaturali al mondo visibile, s'integrano o s'immedesimano con naturalezza negli elementi del paesaggio.³⁴ Se il cristianesimo determinò una linea di continuità con il carduccianesimo della propria tradizione, in questi due punti il latinista maiorchino esibì invece un classicismo più genuino, ispirato tanto agli italiani (a Carducci *in primis*) quanto ai greci e ai latini. Ecco dunque altre conferme della sua volontà decisa di attualizzare e perpetuare, della storia, del classicismo, «allò que el fa etern, universal i vàlid com a suprema referència»,³⁵ e cioè una serie di valori che, anche se esplicitamente accordava piuttosto ad altri autori, nella pratica intertestuale dimostrò di individuare anche nella poesia del Carducci.

Universitat Autònoma de Barcelona

³⁴ Lieo in *El retorn*, II, 47-48 (*El somni encetat*, cit., p. 19); Selene ed Endimione in *Lluna a ciutat* (*Ofrena de sonets*, cit., pp. 41-42); Ebe in *Primavera* (*Flama*, Barcelona 1962, pp. 27-28); Afrodita, Pan, Selene, Aurora, ninfe, oreadi, driadi, in *Afrodita* (ivi, pp. 33-34).

³⁵ *Carles Riba dins el món clàssic*, cit., p. 15.