



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: 14 dicembre 2009
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Gavagnin.pdf>

Gabriella Gavagnin

Guerau de Liost traduttore di Manzoni

1. *Una versione dispersa*

In occasione delle commemorazioni manzoniane svoltesi nel 1927, *La Revista* di López-Picó ricordava ai lettori che le «generacions catalanes dels primers noucents no han estalviat llur homenatge al Manzoni» e ne segnalava, a maniera di bilancio, i frutti più emblematici: «La traducció dels *Promesos* per Maria Antònia Salvà assenyala una digna fita. Li fan costat d'honor les traduccions d'himnes sacres de Guerau de Liost i Llorenç Riber».¹ È evidente che l'estensore della nota faceva appello alla memoria collettiva, perché se i tre volumi della Salvà erano ancora in libreria, le versioni degli inni sacri a cui allude, rispettivamente *La Passió* e *La Resurrecció*, erano apparse più di dieci anni prima in riviste. Ma erano diventate un valore acquisito della letteratura catalana. Il filtro del tempo, però, ha concesso solo al libro della Salvà di arrivare ai lettori contemporanei. Delle altre due versioni, rimaste disperse e non menzionate nel prezioso inventario approntato a suo tempo da Oreste Macrí,² la critica attuale ha perso ogni traccia. Il mio lavoro si propone il duplice obiettivo di restituire alla memoria storico-letteraria una di queste due traduzioni, quella pubblicata da Guerau de Liost nel 1917 sull'*Almanac de la Poesia*, e di suggerirne un possibile approccio critico che consideri questo testo nel suo rapporto intertestuale con la produzione poetica del traduttore.

Fortuna vuole che, oltre al ritrovamento del testo a stampa, segnalato di recente da Miquel Edo,³ mi è stato possibile localizzare nell'archivio personale del traduttore, appartenente attualmente alla Biblioteca de Catalunya, alcuni testimoni autografi che forniscono sia una prima stesura corredata da abbozzi, sia una versione ritoccata del testo edito. Concretamente, si conserva: un manoscritto che contiene diverse stadi di redazioni per alcune strofi e numerose varianti alternative; un dattiloscritto che costituisce il testo di riferimento dell'edizione e che contiene alcune correzioni linguistiche introdotte a

¹ «Commemoracions manzonianes», *La Revista*, gennaio-giugno 1928, p. 23.

² Mi riferisco a Oreste Macrí, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo, 1976.

³ Si veda Miquel Edo, *Carducci a la literatura catalana: recepció i traduccions*, Tesi di Dottorato discussa all'Universitat de Barcelona nel dicembre 2007, I, p. 140, ora pubblicata on line: <http://www.tesisenxarxa.net/>.

mano dopo la pubblicazione; e, infine, un secondo dattiloscritto che è la bella copia del dattiloscritto sottoposto a revisione. La fase correttoria posteriore alla pubblicazione è dovuta, quasi certamente, alla volontà di Guerau di adeguare gli usi grafici della traduzione alle ultime disposizioni normative pubblicate nel *Diccionari Ortogràfic* di Fabra del 1917, in cui, fra le altre cose, si regolava definitivamente l'uso degli accenti nelle parole terminanti in-*ia*. Avendo a disposizione, quindi, un testo completamente aderente alla normativa attuale controllato dall'autore, preferiamo considerare questo e non il testo edito come punto di riferimento finale. Pubblichiamo una trascrizione del dattiloscritto in appendice.

2. *La metrica*

Se entriamo ora nel merito de *La passió* di Guerau, va fatta innanzitutto una prima osservazione sul metodo traduttivo: non si tratta di una traduzione letterale, ma di una versione poetica che oltre a ridistribuire le informazioni nella strofe secondo ordinamenti sintattici del tutto diversi, tende anche a modificare immagini e impianto retorico. Ben diversamente, sul piano tecnico, l'adesione è totale: viene infatti riprodotto l'esatto schema metrico-accidentale di ottave (12) di decasillabi anapestici con correlazione ossitona interna a ciascuna strofe, cioè strutturate in due tetrastici che si concludono con la stessa rima tronca (ABAC'BDDC'). Il traduttore si sforza anche (con poche eccezioni) di mantenere la pausa sintattica che chiude abitualmente il primo tetrastico, e di circoscrivere l'intervento operato nella disposizione sintattico-testuale dei periodi entro i confini di ogni tetrastico.

Le rime, però, non sono affatto importate dal testo italiano. Guerau de Liost preferisce cercare rime diverse, espressamente diverse, collocando quindi in rima altri sintagmi, divergenti sia per fonetica che per semantica da quelli di Manzoni. Prescindere sistematicamente dalle affinità fonetiche che possono semplificare in una versione metrica la scelta delle parole in rima, punto di partenza obbligato del lavoro, comporta una presa di posizione forte, un distanziamento intenzionale rispetto alla lingua poetica del testo. Basta un rapido ripasso delle rime per accorgerci che, a differenza di molti altri traduttori dall'italiano di quegli anni che sfruttano ampiamente, quando la lingua lo permette (il che succede molto spesso), le combinazioni delle parole in rima dell'originale, Guerau si muove in senso contrario.

Questa divergenza, voluta, è però solo un indizio, una prova al margine, è il caso di dire, del fatto che ci troviamo di fronte a una versione molto più autonoma rispetto al testo di partenza, una vera e propria riscrittura, originata fondamentalmente da ragioni stilistiche, anche se non sono messi sempre in salvo aspetti contenutistici del testo. Per esempio, fra le perdite di importanza strutturale, è notevole la sostituzione nella strofe incipitaria della prima persona con la terza, laddove quella contrassegna sin dall'inizio nella *Passione* manzoniana quel carattere corale che è elemento di novità degli inni. Pe-

raltro, il dileguo di analoghe forme verbali nelle invocazioni finali a Dio e alla Vergine riduce a un unico pronome personale la responsabilità di sottolineare questa partecipazione collettiva all'inno. Tuttavia, non vorrei qui fare un censimento delle ricadute contenutistiche che l'operazione di riscrittura di Guerau implica, quanto piuttosto illustrare in quale direzione essa si spinge, individuarvi precise costanti stilistiche e capire a quali meccanismi obbedisce.

3. Verso un lessico espressionista

Uno dei tratti che salta facilmente alla vista è la presenza di una serie di espressioni o termini che caricano e intensificano il registro medio o più o meno neutro degli equivalenti originari. Si registra in complesso un gusto spiccato per un linguaggio più incisivo ed espressionista, magari anche colorito e deformante. Eccone alcuni esempi. Colui che *si fece figliuolo* di Adamo diventa colui che ne *engruixia el seguici*.⁴ Se Cristo secondo Manzoni *volle l'onte*, secondo Guerau *els escarnis cobeja*. E ancora, mentre «lo stuol dei beffardi» *insulta* il volto di Cristo «la sarcàstica colla» *l'estrafeia*. Se Pilato non *seppe* chi fosse davvero la vittima portata davanti al suo tribunale, in catalano «la ufana romana» non lo *esbrina*. Se il «mestissimo rito» del venerdì santo non “*concede*” «di squilla il richiamo», nel testo catalano esso *ofega* le campane. Si noti anche che l'intensificazione manzoniana affidata al superlativo, di segno diverso in quanto non espressionista, viene invece abbassata. Non è un fatto puntuale, perché tutti i superlativi presenti del testo (tre oltre a questo: *novissimo*, *fortissima*, *altissimo*, e tutti appartenenti all'ambito emotivo-affettivo) sono o soppressi o riportati al grado positivo. Tornando al lessico espressionista, possiamo richiamare ancora il *desfermava* che viene a occupare il posto del più neutro *mandò*. Simile, perché pure riferito a una voce, lo spostamento da *giunse il suono a aclapara / el ressò*. Infine, se la Madre vede *morir* il Figlio sulla Croce, nella versione lo vede che *llanguia*.

A conferma di questa ricerca lessicale di Guerau, il manoscritto fornisce ulteriori prove. Si veda per esempio la prima stesura della prima e della settima strofe, che riporto in trascrizione genetico-diplomatica (in corpo più piccolo figurano le varianti in interlinea e ai margini):

Temoregs d'aquella ira vinenta!	
capficada a l'esglesia acudia	
devota	
la gentada qui sòpita esmenta	
sobtat l'anònim	imminent
d'un malastre novell el pregó.	imprevist
La dolor ritual d'aquest dia	el lentic [¿]
les campanes ofega tothora	feixuc

⁴ Le citazioni del testo italiano provengono dall'edizione: A. Manzoni, *Inni Sacri*, a cura di Franco Gavazzeni, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1997.

immediato in lui della coscienza dell'irreparabile misfatto, mette a punto una rappresentazione scenografica completamente diversa. La preghiera umile di Cristo sommessa-mente recitata diventa una preghiera in cui *batega l'embranzida de la carn penitent*, con un riferimento alla materialità della carne e del gesto che ricorda quasi il drammatismo spettacolare di una tradizionale processione della Settimana Santa. Ancora più radicale è l'intervento su Giuda. Dopo la messa a fuoco dell'abbraccio spergiuro, Manzoni entra nell'anima di Giuda per cogliere il momento cruciale in cui quell'anima si rabbuia e si accorge di ciò che ha fatto. Per mostrarci le tenebre della colpa, Manzoni mette a fuoco le tenebre della notte, le quali si popolano dei fantasmi interiori che assalgono, come nella notte insonne dell'omicida, un Giuda cosciente e ormai preso dal rimorso.

Come reinterpreta Guerau l'episodio? Partendo dallo spunto cromatico, il nero delle tenebre, lo sviluppa introducendo sia il contrasto fra il rosso del sangue di cui appare macchiata la figura di Giuda e il buio dell'orto in cui essa si muove trascinandosi, sia il parallelismo fra la porpora del sangue di cui è intinto Giuda e quella delle fiamme del fuoco eterno che vede in prospettiva. L'amplificazione dell'elemento cromatico mette in primo piano l'aspetto tangibile e visibile di un corpo purpureo e dei suoi gesti di contro a quella che era una scena sfumata, indefinita, priva di contorni e sommersa nel buio, una scena molto più immateriale, che la comparsa di un suono da fuori campo (le grida che ode Giuda) concorre a trasformare in una atmosfera.

La riformulazione della scena nei termini in cui abbiamo visto non è un fatto isolato, ma rientra in una tendenza generale della versione a modificare certi aspetti dell'inno manzoniano. La descrizione di sentimenti e sensazioni in cui si esprime il registro più lirico dell'inno tende a essere compendiata o soppressa a favore di descrizioni esterne, aggiunte *ex novo* o aumentate, attraverso l'intensificazione o la proliferazione dei particolari fisici, quindi della materia a scapito dello spirito. La raffigurazione delle scene della passione acquista un notevole spessore plastico a danno delle focalizzazioni interne dell'inno manzoniano, grazie alle quali il poeta si introduce nell'anima dei protagonisti della vicenda evangelica per coglierne le reazioni, i possibili sussulti, le titubanze, le palpitazioni, a volte indugiandovi quasi a volerne scoprire i segreti più riposti. Guerau de Liost ridimensiona sensibilmente questo scavo interiore all'interno dei personaggi, spesso spostando lo sguardo sulla loro immagine, ricreandone particolari, gesti, soffermandosi su effetti cromatici o sulla consistenza della materia, ricorrendo magari a tecniche pittoriche. Non che nel testo fosse assente il registro descrittivo-narrativo, pensiamo, p.e., alla decima strofe in cui l'immagine di Dio irato, che riprende quella omerica di Giove, fa capolino e parla dietro le «ardue vedette». Anzi, proprio negli inni, Manzoni è alle prese con un difficile equilibrio fra componente lirica e componente narrativa. La traduzione di Guerau non solo altera in modo sostanziale il rapporto fra questi due registri, ma orienta in direzione espressionista l'elemento descrittivo.

Vediamone altri esempi, anche più circoscritti a semplici sintagmi. In riferimento a Isaia, sconvolto dalla visione profetica, si legge che *il divino spavento gli affannava il fatidico cuor*, mentre nella traduzione *la sacra paüra el nuava de llavis i mans*, secondo

una prospettiva che, ancora una volta, mette a fuoco l'immagine esterna e non quella interna. Di segno non dissimile il passaggio da un vitale e simbolico oltre che biblico *sanguine innocente* a una materica e inerte *malmesa despulla*; o da un'azione spirituale, *s'immola*, all'azione fisica che la concretizza, *es dessagna*; o dal sentimento dell'*ira tremenda* di Dio alla sua esternazione nel gesto, la *mà qui fulgura*,⁵ secondo uno stile sineddotico che punta verso una resa più materiale e visuale. E ancora nella stessa direzione va la riscrittura di questo tetrastico:

Volle l'onte, e ne l'anima il duolo,
E le angosce di morte sentire,
E il terror che seconda il fallire,
Ei che mai non conobbe il fallir.

Els escarnis cobeja amb desfici,
de la mort la suprema recança,
i es donava al rosec de la llança
aquell Deu qui és Senyor de la mort.

Vi si annulla in pratica la successione di sostantivi chiamati a enumerare, secondo una gradazione crescente, i patimenti morali e non fisici del Golgota: l'oltraggio, il dolore, l'angoscia e il terrore che segue la colpa. La traduzione preferisce cedere spazio al tormento fisico.

Altrove, l'intervento del traduttore sfrutta un particolare descrittivo manzoniano per accrescerlo in modo sostanzioso. Tutta la strofe seguente, per esempio, implica, nella versione, una dose molto più alta di realismo e di truculenza con marcati effetti scenografici:

Oh spavento! lo stuol dei beffardi
Baldo insulta a *quel volto divino*,
Ove intender non osan gli sguardi
Gl'incolpabili figli del ciel.
Come l'ebro desidera il vino,
Ne le offese quell'odio s'irrita;
E *al maggior dei delitti gl'incita*
Del delitto la gioia crudel.

O espavent! La sarcàstica colla
estrafèia *la cara divina*,
de sutzures i llàgrimes molla,
que no gosa mirà el benaurat.
L'embriac amb el vi s'enverina,
i la colla, de sang embriaga,
enardint-se del Just amb la llaga,
amb més aire la víctima bat.

5. Intertestualità

A cosa rispondono queste trasformazioni anche radicali che subisce il testo in sede di traduzione? Una lettura attenta delle opere di Guerau de Liost ci dimostra che tutti questi, per così dire, intrusi (lessico, metafore, immagini estranee all'originale) provengono, talvolta in forma di ripresa letterale, dal mondo poetico del traduttore, il quale aveva già dato prove di originalità poetica in libri come *La muntanya d'ametistes* (1908) e *Somnis* (1913).

Ma veniamo agli esempi, alle concordanze riscontrabili fra la materia lessicale e retorica della versione e le opere di Guerau. Abbiamo parlato della figura di Giuda intinta

⁵ Oltretutto, la vicina traduzione di ira per vendetta (*venjança*) sopprime la doppia iterazione della parola *ira*, la quale era servita a indicare sin dall'*incipit* il motivo profondo dell'inno. Qui come altrove, però, si ha l'impressione che Guerau annulli di proposito figure retoriche come anafore e iterazioni.

della porpora del sangue tradito. L'uso dell'aggettivo *emporprat* è ben presente prima e dopo il 1917. Il colore purpureo connota, in questa sinestesia, lo sguardo della Vergine in chiusura del *Somni IX*:

La claror diürna
em ve dels finestrons de la finestra,
i l'esguard de Madona fonediça
és emporprat de la rescent dormida.⁶

Ed è anche un elemento descrittivo strutturante dell'*Endreça* del *Romanç primicer de la ciutat de Barcelona* dedicata a santa Eulàlia, pubblicata nel 1918 nella *Ciutat d'ivori*. Di fatto, l'*Endreça* rielabora a fondo un sonetto appartenente agli inizi poetici dell'autore, *A Santa Eulària* (apparso nel 1904), in cui la nota cromatica era già presente grazie a «la túnica purpurina» del martirio della santa, tunica ricoperta dal «mantell de castedat» che è «blanc com un lliri». Nella *Ciutat d'ivori*, i riferimenti cromatici si moltiplicano, in un'enumerazione che insiste sul contrasto bianco-rosso (purezza-martirio), binomio richiamato nel verso iniziale «Verge i Màrtir Santa Eulàlia».

Sou nevada com els lliris
de la cara d'un albat;
sou vermella com les roses
d'una faç d'enamorat.
Sou vermella del martiri;
blanca sou de castedat.
Ja que sou tan blanca i pura,
llibereu nostra Ciutat
del pecat de flastomia,
qui és la sutja del pecat.
Ja que sou tan emporprada
llibereu nostra Ciutat
d'envegetes resclosides
qui són l'esca del pecat.⁷

Tornando alla scena di Giuda, vi trovavamo anche la sineddoche «porpra» per fiamma, quella eterna del fuoco infernale («la porpra d'un foc sense fi»). Un uso traslato affine lo riscontriamo nella prima edizione della *Muntanya d'Ametistes*, dove la metafora cromatica è applicata alla luce del sole che sorge: «Queden ungits de púrpora metàlica els cimals» (*Jocs de llum*, 9). E, sempre riferita alla luce del sole, questa volta al tramonto, la connotazione purpurea torna, nella nuova veste lessicale usata nella traduzione (*púrpora* e *purpurina* sono termini sostituiti da *porpra* e *emporprat* in tutto il linguaggio poetico di Guerau dal 1913 in poi), nella *Sàtira LXXXII*, V, 4 (1927), a proposi-

⁶ Cito dalla prima edizione: *Somnis de Guerau de Liost*, Barcelona, Lluís Gili, 1913.

⁷ Se non è specificato altrimenti, tutte le citazioni delle poesie di Guerau de Liost provengono da: *Obra poètica completa. Proses literàries*, a cura d'Enric Bou, Barcelona, Selecta, 1983.

to della descrizione di una vinya (che è a sua volta similitudine di una donna): «verd d'aigua, groc de marges i porpra de ponent».

Restando nel campo semantico dei colori, la traduzione fornisce ancora un altro esempio: la presenza reiterata, nel significato religioso di cielo, del termine *atzur*, che è termine largamente impiegato da Guerau, ad alta frequenza in opere come *Selvatana amor* (1920), cui stava lavorando ai tempi della traduzione, e in *Ofrena rural* (1926). Nelle *Sàtires*, poi, se ne trova anche un'occorrenza nel traslato religioso. Ovviamente, nella *Passió* si tratta di un uso non giustificato dall'originale:

Quei che siede sui cerchj divini	El qui seu a l'atzur
Per noi prega, o regina dei mesti,	de l'atzur afessant les tasqueres

Quest'ultima citazione, dove dalla Vergine che prega passiamo, direi, a una *Mare de Déu pagesa* intenta a spianare i sentieri del cielo, ci porta in un altro ambito di intertestualità. Altro elemento della versione riconducibile all'universo poetico del traduttore è infatti l'introduzione di metafore agricole o alpestri. A distanza ravvicinata ne troviamo addirittura due, del tutto aliene all'originale, l'una in rapporto alla pioggia di sangue che grava sugli uomini, l'altra a descrizione dell'ultimo movimento del capo di Cristo agonizzante:

<i>E quel Sangue dai padri imprecato Su la misera prole ancor cade, Che mutata d'etade in etade Scosso ancor dal suo capo non l'ha.</i>	I d'ençà de l'Imperi de Roma, relligant a l'Infern el Maligne, <i>cau la Sang i les gèneres signa com la pluja el conreu de secà.</i>
Ecco appena sul letto nefando Quell'Afflitto depose la fronte,	Ja l'Agònic decanta la testa <i>com l'espiga es decanta marcida;</i>

Nel caso della spiga, è possibile rintracciare diverse occorrenze nella poesia di Guerau, alcune delle quali mantengono una chiara relazione con l'immagine usata nella traduzione. Nei versi dei *Goigs a la Mare de Déu de l'Erola* (v. 18-22), troviamo la similitudine fra la spiga e la figura di Gesù, anche se bambino e non agonizzante:

Sou petiteta i rodona
com grana a punt d'espigar.
I el vostre Infant és l'espiga
qui esqueixa el tel dels ermots.

mentre in una delle satire (la XLVI) troviamo la metafora della spiga ondulante riferita al movimento di una testa (quella d'«algun savi que l'estudi tara»):

El seu magí, com una espiga, ondula
fermada al tany mesquí

Infine, un'ulteriore prova del protagonismo che hanno queste operazioni di travaso in sede di traduzione è rinvenibile nelle rime. L'esempio più palese riguarda i versi già commentati in cui Guerau rincara la dose nella rappresentazione di Cristo deriso durante il calvario: («La sarcàstica colla / estrafeia la cara divina / de sutzures i llàgrimes molla»). Essi sono elaborati a partire da versi appartenenti a un componimento della *Muntanya d'ametistes*, il secondo della trilogia di sonetti *Tribut a l'ermita de Sant Marçal*, la cui terzina finale, nella prima edizione, recita:

Les boires passen amb la cara molla
i per damunt la fugitiva colla
rutila en calma sempiterna el blau.⁸

D'altro canto, la combinazione *colla : molla* è recuperata anche in *Selvatana amor* (*Cicle menor, Hivernal*, 11-12), la cui stesura è cronologicamente vicina all'anno della traduzione:

Els de vila foragiten els pagesos de llur colla.
Els arenga un perdulari grandassàs, d'ullada molla.

Ci troviamo di fronte, quindi, a travasi operati all'interno di un macrosistema costituito dall'immaginario di opere già pubblicate o in corso di redazione all'epoca della traduzione. La questione è che Guerau aveva già forgiato e consolidato la sua forte personalità poetica, e che per di più essa era connotata da caratteri formali molto lontani da quelli rintracciabili nella poesia manzoniana. Detto in altri termini, essendo Guerau orientato nella propria ricerca stilistica verso registri satirici, verso figurazioni medievalizzanti e immaginifiche, verso un linguaggio prodigiosamente ricco e ricercato, verso tecniche descrittive che rispondevano a una, come è stato osservato, vera e propria teoria della minuziosità⁹ e che trovavano nella metafora natura-natura e uomo-natura due chiavi importanti di costruzione del proprio discorso filosofico e morale, tende ad attingere al proprio bagaglio linguistico piuttosto che importare stilemi da quello del poeta tradotto, tende a riscrivere nella propria cifra stilistica l'inno manzoniano, che aveva attirato il suo interesse soprattutto per la materia trattata. La poesia di Guerau, impregnata di un forte impegno morale, indugia come noto su motivi religiosi, con particolare predilezione per temi mariani, ma anche per la figura di Cristo (alla quale è dedicato il componimento *Crist forestal*, cioè un Cristo crocefisso metaforizzato da una «tràgica alzina retorta», che fa da *explicit* alla raccolta del 1926 *Ofrena rural*) e per il genere

⁸ Va osservato che nell'edizione del 1933, sono sostituite proprio le rime dei due primi versi della terzina con correlato rifacimento della frase: «L'allau en alimara ja resolta, / ni entremig de la histèrica revolta / no s'immudà la serenor del blau».

⁹ Si veda E. Bou, *La poesia de Guerau de Liost*, Barcelona, Edicions 62, Llibres a l'abast, 1985, p. 32.

dell'inno di argomento sacro.¹⁰ Convergenze tematiche, insomma, sembrano dar ragione della scelta operata, ma non certo linguistiche e stilistiche. Di qui le ragioni del rifacimento a cui è sottomessa *La Passione* manzoniana.

Universitat de Barcelona

APPENDICE

Edizione della stesura definitiva della traduzione secondo il dattiloscritto conservato nel *Fons personal de Jaume Bofill i Mates* presso la Biblioteca de Catalunya.

La Passió. (D'Alexandre Manzoni)

Temorecs d'aquella ira vinenta,
capficada a l'església acudia
la devota gentada qui esmenta
d'un malastre l'anònim pregó.
La dolor ritual d'aquest dia
les campanes ofega tothora,
i és com viuda qui, tràgica, plora
de l'altar l'endolada fredô.

S'apaivaguen els crits d'al·leluia.
Fins a l'ara, per místiques vies,
l'Hòstia viva qui el bàlsam ens duia
davallà a poc a poc com abans.
Sona un plany. Amatent Isaïes
el gitava, tan fort que perdura,
aquell jon que una sacra païra
el nuava de llavis i mans.

¿Qui és Aquell on escauen tes dites,
o profeta de gènera santa?
D'un terròs qui no dóna collites
brotonà com un tany de virtut.
Qui és Aquell que la turba bescanta?
Sota un vel amagava la testa
com si els àngels de pàl·lida vesta,
per no veure'l, alcessin l'escut.

¹⁰ Fra gli autografi del fondo Bofill i Mates si conservano, tra le poesie giovanili, un *Himne a Maria* e un *Himne de la Creació a Maria*, come pure si conservano nella cartellina delle traduzioni due versioni di inni appartenenti alla tradizione cristiana latina, *Himne d'Advent* e *Himne de Nadal*.

És el Just. Ni afalac ni escomesa
als inics qui el flagellen oposa.
Dels pecats de la humana feblesa
deixà fer-se'n retret en el cel.
És el Just, el Samsó qui a l'esposa,
enganyosa de tan falaguera,
amollà la gentil cabellera,
i morí pel triomf d'Israel.

El qui seu a l'atzur i del nostre
Pare Adam engruixia el seguici,
als germans germanívol es mostra
compartint la nostrada dissort.
Els escarnis cobeja amb desfici,
de la mort la suprema recança,
i es donava al rosec de la llança
aquell Déu qui és Senyor de la mort.

El seu Pare Eternal se n'oblida
desoïnt aquell prec on batega
de la carn penitent l'embranchida.
Un amic infidel el traí
qui a la fosca d'un hort s'arrossega
emporprat de la sang redemptora
qui per ell és terrible penyora
de la porpra d'un foc sense fi.

O espavent! La sarcàstica colla
estrafèia la cara divina,
de sutzures i llàgrimes molla,
que no gosa mirà el benaurat.
L'embriac amb el vi s'enverina,
i la colla, de sang embriaga,
enardint-se del Just amb la llaga,
amb més aire la víctima bat.

¿Qui seria la víctima muda
que, davant la cadira profana
de Pilat, empenyia forçada
la follia del poble jueu?
No ho esbrina la ufana romana,
amatent a posà en la balança,
com a preu d'una injusta fermança,
la malmesa despulla de Déu.

En els àmbits del cel aclapara
el ressò d'una veu qui flastoma.

Es tapaven els justos la cara.
Diu l'Etern: –Escoltada serà.–
I d'ençà de l'Imperi de Roma,
relligant a l'Infern el Maligne,
cau la Sang i les gèneres signa
com la pluja el conreu de secà.

Ja l'Agònic decanta la testa
com l'espiga es decanta marcida;
ja, amb un crit de suprema requesta,
desfermava, morint, l'esperit;
ja dessobre l'estol deïcida
la venjança del Pare menaça,
i somou de les penyes la jaça
i dels homes el cor endurit.

O gran Pare! Pel Fill qui es dessagna
atureu vostra mà qui fulgura!
De la humana fillada la magna
malvestat se li torni perdó,
i, amb la sang de la víctima pura
de vivents i difunts adjutori,
adjutori de l'home qui mori
santament en la pau del Senyô.

I tu, Mare, que immòbil veieres
el teu Fill a la Creu on llanguia,
de l'atzur afressant les tasqueres
fes que esperi allí dalt com un guany;
que l'enyor qui ens fa llarga la via,
amb la seva dolor barrejant-se
esdevinguin d'eterna gaubança
immutable i suprem averany.