

Rivista Italiana di Studi Catalani

La Rivista Italiana di Studi Catalani, pubblicata con periodicità annuale in formato cartaceo, è la prima e unica rivista scientifica italiana di catalanistica finalizzata allo studio e alla riflessione critica sulla cultura catalana in ogni sua manifestazione, nel segno della più ampia interdisciplinarietà. Patrocinata dall'AISC, di cui accoglie l'espressione culturale, è aperta alla comunità scientifica e accademica internazionale e si propone come strumento di diffusione della ricerca individuale e di gruppo, nazionale ed estera, d'incoraggiamento del confronto a livello sovranazionale su temi di ricerca nell'ambito della catalanistica, a partire dalla tradizione epistemologica consolidata per favorire l'avanzamento dei metodi d'indagine e delle conoscenze e per promuovere il rinnovamento della ricerca nel settore attraverso il dialogo costante con altre aree disciplinari. Accoglie contributi scientifici originali e inediti a tema libero (articoli, note, recensioni) e proposte per la sezione monografica di carattere filologico, letterario, linguistico, artistico, storico e culturale in senso lato, con estensione temporale dalle origini alla contemporaneità.

Indicizzazione nei database internazionali:

ANVUR (Classe A), ERIH Plus, CARHUS Plus, NSD - Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers, MLA International Bibliography, MIAR - Matriu d'Informació per a l'Anàlisi de Revistes.

Menció de la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya a Itàlia 2015.

Direzione scientifica – Componenti effettivi

Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari di Venezia e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans), Maria Teresa Cabré (Presidente dell'Institut d'Estudis Catalans), Roser Salicrú i Lluch (Institut Milà i Fontanals, C.S.I.C. e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans).

Direzione scientifica – Componenti emeriti

Claudio Venza † (Università degli Studi di Trieste).

Comitato scientifico – Componenti effettivi

Montserrat Bacardí (Universitat Autònoma de Barcelona), Sharon Feldman (Richmond University), Carme Gregori Soldevila (Universitat de València), Louise Johnson (Sheffield University), Maria-Rosa Lloret Romanyach (Universitat de Barcelona), John London (Queen Mary University of London), Barbara Łuczak (Adam Mickiewicz University), Isabel Marcillas-Piquer (Universitat d'Alacant), Vicent Martínez Perez (Universitat d'Alacant), Víctor Martínez-Gil (Universitat Autònoma de Barcelona), Carme Oriol, (Universitat Rovira i Virgili), Montserrat Palau Vergés, (Universitat Rovira i Virgili), Mercè Picornell (Universitat de les Illes Balears), Xavier Pla (Universitat de Girona), Margalida Pons (Universitat de les Illes Balears), Xavier Renedo (Universitat de Girona), Joan Ramon Resina (Stanford University, Stanford, CA, USA), Ildikó Szijj (Eötvös Loránd University), Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears), Pep Valsalobre (Universitat de Girona), Francesc Vilanova i Vila-Abadal (Universitat Autònoma de Barcelona e Fundació Carles Pi i Sunyer).

Comitato scientifico – Componenti emeriti

Lola Badia (Universitat de Barcelona), Enric Bou (Università Ca' Foscari di Venezia), Josep M. Domingo (Universitat de Barcelona), Kálmán Faluba (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), Maria Grossmann (Università degli Studi dell'Aquila), Jaume Martí Olivella (University of New Hampshire, Durham, NH, USA), Tilbert Dídac Stegmann (Goethe-Universität, Frankfurt am Main), Giuseppe Tavani † (Professore emerito, Università di Roma La Sapienza).

Direzione editoriale

Veronica Orazi (Università Ca' Foscari di Venezia e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans).

Comitato editoriale

Gabriella Gavagnin (Universitat de Barcelona), Elena Pistolesi (Università per Stranieri di Perugia), Katuscia Darici (Università degli Studi di Torino), Jordi M. Antolí Martínez, (Universitat d'Alacant), Claudia De Medio (Università degli Studi di Torino – Universitat de Barcelona).

Università Ca' Foscari di Venezia

Dip.to di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, 30123 Venezia

veronica.orazi@unive.it

<https://www.ediorso.it/riscat/index.html>

Pubblicazione periodica annuale registrata presso il Tribunale di Alessandria al n. 32/2015 (4 maggio 2015)
ISSN 2279-8781 ANCE 206402

Direttore Responsabile: Lorenzo Massobrio

Rivista Italiana di Studi Catalani

15 (2025)



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume edito a cura di V. Orazi

pubblicato con contributo di fondi:



Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



La *Rivista Italiana di Studi Catalani* è patrocinata da:



© 2025

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

Sede legale: via Legnano 46 - 15121 Alessandria (Italy)

Sede operativa e amministrativa: viale Industria, 14/A - 15067 Novi Ligure (AL)

Tel. 0143.513575

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica: ARUN MALTESE (bibliotecnica.bear@gmail.com)

Grafica della copertina: PAOLO FERRERO (paolobit@icloud.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-3613-664-3

ANCE 206402

ISSN 2279-8781

Indice

GIUSEPPE GRILLI	
<i>Ricordo di Anna Maria Saludes i Amat</i>	1
MARIA SAIZ-RAIMUNDO	
<i>La paraula com a via. Literatura i missió al “Llibre de contemplació” i a la “Divina Commedia”</i>	5
SIMONE SARI	
<i>La «medesima favella» di «due popoli ora abitanti sotto diverso cielo»: riflessioni sul catalano in Friuli e sul friulano nei Paesi catalani tra la seconda metà dell’Ottocento e la fine degli anni Venti del Novecento</i>	35
PATRIZIO RIGOBON	
<i>La traduzione italiana inedita di “Mar i cel” di Àngel Guimerà del fondo omonimo della Biblioteca de Catalunya: studio ed edizione (IV)</i>	69
GABRIEL SANSANO	
<i>El martiri del magisteri republicà a l’escena peninsular: de Paula Llorens a Paula Carballeira</i>	135
JUDIT FONTCUBERTA FAMADAS – LARA ESTANY FREIRE	
<i>Cesare Pavese en català durant la dictadura franquista: informes dels censors de les traduccions dels anys seixanta i setanta</i>	149
FRANCESC FOGUET I BOREU	
<i>La inquietante fascinación de la ultraderecha: “El Moviment” (2019), de Manuel Molins</i>	189
ANNA CIOTTA	
<i>I murales di Keith Haring a Barcellona. Il lascito dell’artista americano alla città</i>	215

NOTE

MARTÍ FREIXAS – IRENE SIENI

“Madri. Mothers. Mares”: un spectacle teatral trilingüe a Siena.
Entrevista amb l’actriu, dramaturga i autora Àngels Aymar 257

ATTUALITÀ

FRANCESCO ESPOSITO

100 anni di Giuseppe Tavani: l’omaggio alla sua attività di catalanista 271

RECENSIONI

Gabriel Ferrater, *Poema inconcluso*, cura, note e traduzione dal catalano di Pietro U. Dini, consulenza madrelingua Albert Lázaro-Tinaut, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2022, 105 pp. (P. Rigobon, pp. 277-279); Anna Gual, *Il tubero*, traduzione italiana di Francesco Esposito, postafazione di Antònia Vicens, Roma, Ensemble, 2022, 113 pp. (P. Rigobon, pp. 280-282); Victor Català, *L’infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*, prefazione e traduzione di Claudia de Medio, Imola, CuePress, 2025, 177 pp. (P. Rigobon, pp. 283-287); Ivan Lo Giudice, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2024, 159 pp. e Ivan Lo Giudice, *La mirada internacional de Joan Estelrich. Entre l’expansió cultural i l’europeisme*, Palma, Lleonard Muntaner Editor / Ajuntament de Maria de la Salut, 2025, 93 pp. (M. Jorba, pp. 288-296); Neus Penalba, *Fam als ulls, ciment a la boca. Una lectura de ‘La mort i la primavera’, de Mercè Rodoreda*, València, Tres i Quatre, 2024, 290 pp. (C. Nadal Pasqual, pp. 297-302); *Amb ulls ben nets de por i polseguera. L’aportació de Josep Vallverdú a la literatura catalana*, a cura d’Andreu Bosch i Rodoreda i Joan Ramon Veny-Mesquida, Lleida, Aula Màrius Torres / Pagès Editors, 2024, 303 pp. e Marian Vayreda, *La fi del Renegat i altres narracions*, estudi i edició a cura d’Andreu Bosch i Rodoreda, Escaldes i Engordany (Principat d’Andorra), 2025, 93 pp. (P. Rigobon, pp. 303-307); J. Àngel Cano i Ferran Carbó, eds., *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2024, 346 pp. (A. Torres Latorre, pp. 308-310); David Jou, *Palaus i equacions. Una celebració de Sicília*, Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 2024, 95 pp. (V.

Orazi, pp. 311-312); Josep-Anton Fernàndez, ed., *The Other Catalans. Representations of Immigration in Catalan Literature*, Melksham, University of Wales Press, 2024, XV-XL + 263 pp. (V. Orazi, pp. 313-317); Ivan Solivellas, *La llengua de la nostàlgia. Els imaginaris sociolingüístics de l'Alguer*, València, Tirant Humanidades, 2025, 178 pp. (M. Freixas, pp. 318-322); Andreu Bosch i Rodoreda i Carmelo Sallés Fernández, *El català de Tossa. Un dels parlars salats de la Costa Brava*, pròleg de Lídia Pons i Griera, Tossa de Mar, Centre d'Estudis Tossencs, 2025, 576 pp. (L. Pons i Griera, pp. 323-326).

Giuseppe GRILLI

Università degli Studi di Roma Tre
giuseppe.grilli@uniroma3.it

Ricordo di Anna Maria Saludes i Amat

Traçar un perfil de Anna Maria Saludes i Amat com si fos una sinopsi de la seva vida intel·lectual i en general de la seva expansió vital, es quelcom que faig, amb un gran plaer, encara que fos tan sols per perllongar un diàleg que hem mantingut al llarg de mig segle. Un diàleg que no s'ha apagat mai i que només s'ha extingit, per l'absència d'un dels dos interlocutors. Però el temps del viatge vital, no se'ns va acabar de sobte, sinó de manera esgraonada i dolça, fins al punt que encara ens ha permès mantenir unes bones converses entorn del seu darrer llibre, confegit amb l'epistolari de les tres amigues: Susina Amat –la mare d'Anna Maria–, Mercè Rodoreda i Julieta Franquesa. Un epistolari que resulta, alhora, tan autèntic com fingit, atès que les autores en realitat no ho son i són, en rigor, personatges realitzats amb carenes ficcionals o màscares gregues tràgiques, o potser més aviat còmiques, com fruit de alguna re-invenció apòcrifa de Menandre. Així, ho hauria vist un dels seus amics-mestres, dels darrers anys, en el marc de l'Aula Carles Riba, amic de l'edat de cabellera blanca amb tocs de blau, un blau que il·luminava el rostre de l'Anna Maria com si era robat damunt d'una de les platges exòtiques que a voltes apareixen d'improvís, fins a la costa que tant enlluernava els versos en prosa de J.V. Foix, recreats ens els seus bombons o presentats per la Gaudiosa en els seus sopars improvisats.

Potser, ben bé, mestre Miralles no ho va ser, ja que Anna Maria, de fet, en els darrers anys, en va elegir un altre, que va compartir aviat amb Quim Torra: Armand Obiols. Un Obiols que potser li havia descobert el poeta Pere Gimferrer, que n'era un destacat admirador. En tot cas Miralles li recordava aquell món antic que havia copsat a la Nàpols, ciutat fenícia abans que peloponèsica o balcànica, i de la qual s'havia enamorat mentre acomboiava l'estimada *caniche* Pum, regal del Sandro Castiglioni, que havia estat el seu marit, un llombard del qual li romangué per sempre la inflecció *bustocca*. Tanmateix, ningú pot desconèixer els professors anteriors, pertanyents a les dues branques que l'obsessionaren: els historiadors, especialment els de les primeres avantguardes, i els filòlegs medievalistes. Els primers la portaren a l'estudi de Salvat-Papasseit. Els darrers, entre els quals Antoni Comas, la van ajudar a organitzar la lectura apassionada –

humana, massa humana– del *Curial e Güelfa*, que va llegir en l'edició dels Nostres Clàssics, preparada als anys trenta per Ramon Aramon, que més tard li va encomanar la transcripció d'una antologia de trobadors provençals que ell –i ella– al final van desar en un calaix. Respecte als especialistes en història, després del primer company de curs i després professor, Florit, la va marcar el cap del departament d'italià, David Romano, amb la seva dèria per la metodologia del treball científic en el camp humanístic, que llavors era una mena de divulgació, les que ara ningú ni s'imagina. Fos com fos, el cert és que Anna Maria va arribar a l'acadèmia tard i de manera incerta, però va preferir optar pel treball escolàstic i deixar de banda la incoherència de les possibles lectures estraforàries, malgrat que en aquest terreny era on la seva excel·lència era més autèntica, com es pot veure en els escrits que va dedicar a les arts plàstiques. Escadussers, tanmateix, però plens de suggeriments originals, força seductors.

El meu retrat voldria assenyalar i fer ressaltar un altre tret important de l'Anna Maria. I en aquest sentit faré servir un terme que va caracteritzar el llenguatge de Gracià, el gran pensador espanyol, aragonès d'origen, membre de la Companyia de Jesús; un terme que per a ell va ésser també un valor: el viatge, el caràcter viatger. Del caràcter viatger de l'Anna Maria no se'n parla o se'n parla molt poc. Va ser ella tan viatgera en travessar i retenir llocs, com també en recórrer pensaments, idees i paraules. Algú podria dir que era adicta al nomadisme. I ho era amb una actitud que en les seves lectures la portava a valorar fins l'efímer: ensumar un llibre nou, o ni tan sols molt nou, capficant-s'hi amb els cinc sentits, fins perdre-s'hi o amagar-s'hi, per endinsar-s'hi i captar-ne els olors, sons o gustos, la precisió dels mots, el valor del gest en la lectura. Això li permetia captar matisos que li mostraven una nova dimensió dels textos. Els viatges que vaig fer amb ella per geografies concretes m'ho van fer evident tant com les lectures que vaig compartir amb ella.

Els meus viatges amb ella, en alguns aspectes rutinaris i de pur tràmit, foren malgrat aquestes condicions mecàniques, importants i, a vegades, decisius per a quelcom que ella patia com a recerca de l'estètica al món. M'abellix refer-me i referir-me al viatge a Menorca, l'illa inquietant de les Balears, especialment en el segle XVIII, tan peculiar i enigmàtic, entre presència anglesa i persistència espanyola de l'època borbònica. La Susina feia colla amb la meua mare, la Guillermina, no tan sols per la proximitat d'edat i circumstàncies vitals de totes dues, sinó perquè llavors aquesta darrera acabava de perdre el marit, massa jove encara, amb els seixanta anys tot just encetats, i la Susina encara no s'havia guarit del tot de la pèrdua del seu Ernest, home bell i elegant, a qui una tuberculosi, com-

plicada per l'exili i l'estada en un camp de concentració, havia malmès. La solitud, glacial, de la meua mare trobava un pal·liatiu en temes de conversa fàcil entre dos llenguatges diversos però acostats, l'italià i el català, sobretot aquells que tenien referències polítiques. L'eix comú de la conversa era «la guerra dels tres anys» (1936-1939). Un terme que em venia suggerit per Francesc Vallverdú, i que vaig adoptar, i que faig servir de llavors ençà en els meu escrits, com ara també en aquesta memòria. Les dues, aviat amigues, per la seva banda es retrobaven en la inspiració sturziana, ja que Luigi Sturzo havia animat la formació de la Unió Democràtica de Catalunya a la qual fou fidel la Susina fins que la *Convergència* de Jordi Pujol la desfeu com a avantatge del compromís monàrquic i borbònic, que li va assegurar tres dècades de poder i diners. També la meua mare havia tingut a la família un reformista com el germà de la mare. Aquest era un sacerdot, d'arrels modernistes i socials, que, endut per un sentiment pacifista, va anar al front en la Primera Guerra Mundial. Una posició que després vindria adobada pel diari barceloní *El Matí*, que va dirigir en un moment donat el propi Josep M. Junoy, i era el mateix ideari del qual Joan Oliver, el poeta enfadós Pere IV, en una llarga conversa a la seva casa a la plaça Gala Plàcidia, em va defensar, al·legant el desig de una visió burgesa civilitzada i mig d'esquerres, o pot ser esquerrana, a mitges.

Un viatge destacat fou el que l'Anna Maria i jo férem a Palerm, hostatjats per Franco Lopiparo a Bagheria. Cosa que ens va permetre visitar junts la Villa Palagonia que vàrem identificar amb la Menorca set-centista i el món decadent o província dels germans Villalonga a prop de Palma, però tanmateix a les afores.

Altres viatges seus remarcables foren els que ella va fer a França amb la Marta Pessarrodona endinsant-se en una Occitània inexistent o amb Cesare Segre per un Israel i Palestina totalment colonitzats en la llengua mig anglesa mig deformada a Nord Amèrica. I no oblidó el viatge icònic, i metafòric de l'Anna Maria dins la maleta ideal de Oriol Maspons cap a Nova York, on ell té un lloc al MOMA. La gent d'un parell de generacions catalanes endarrere potser recorda la portada del llibre *La motocyclette* de André Pieyre de Mandiargues a on Ana Maria Saludes interpreta la portada de l'edició Seix Barral (la mítica Biblioteca Breve), realitzada a partir d'un fotoretrat gravat per aquest rellevant fotògraf.

I, per acabar, cal esmentar els viatges de cap de setmana que fèiem amb la Susina a un hostel-restaurant, o potser millor dir-li fonda, a prop de Romanyà de la Selva i d'un *dolmen* proper. La prehistòria del xalet un mica trivial que la Mercè es va construir en aquell indret, podria venir d'aquelles anades dels seu amics mentre ella romania els últims dies de Ginebra. Eren

fàcils com les escapades del primers temps de la transició. I d'alguna manera haurien de posar punt final a la mitologia i mitografia que s'ha volgut muntar per distorsionar els darrer anys de la vida de Rodoreda, trasbalsant la veritat històrica i fins i tot la crònica dels fets. Els nostres, amb la Susina que li feria relat, al cap d'un temps, a la Mercè, eren petits recorreguts per als quals ens servia un Austin gris de la Layland, fabricat o muntat a Itàlia, a Milà precisament, per la fàbrica de la mítica Lambretta Innocenti, del que era propietari l'estrafolari argentí De Tomaso. Excursions que Mercè Rodoreda rememorava divertida, qualificant-nos de «Tupamaros innocents» i fent broma.

Però el viatge més llarg i definitiu de Anna Maria va ser a Itàlia, un viatge que va esdevenir una estada, llarga, de gairebé quaranta anys plens de vivències ben diverses, entre Nàpols i Florència, però escapolint-se en fugides més o menys properes, com ara Bressanone o Massalubrense o Siracusa. O Viareggio, a la costa. Amb el colofó de les darreres classes a Pisa, del qual n'és testimoni el llibre que resumeix i fixa el que va ser el Congrés *Rodoreda in Toscana*. A la Toscana, tanmateix també hi va ser present l'obra de Susina Amat, l'antiga professora de l'Escola Massana. La seva presència fou rellevant entre els materials exposats, com aquell joc de tocador que ella havia dibuixat i que havia realitzat en argent el germà de la Anna Maria, l'Ernest, amb el nom del pare i de l'avi. Aquest darrer era un joier del carrer Portaferrisa amb un cert èxit a la primera meitat del Nou-cents. Un artesà apreciat per una clientela burgesa de possibles, malgrat la indefugible gasiveria dels seus clients característica pròpia de l'època.

Tanmateix el primer viatge de l'Anna Maria Saludes i Amat s'esdevingué quan encara no era ni un nadó i passava el Pireneu a la panxa de la Susina, sortint de pressa de l'indret protegit i càlid, com la Barcelona feliç dels darrers dies de la Calalunya republicana: tal com va escriure, lúcid, Roviva i Virgili al seu *Els darrers dies de la Catalunya Republicana*.

Maria SAIZ-RAIMUNDO

Universitat de València

maria.saiz@uv.es

La paraula com a via. Literatura i missió al “Llibre de contemplació” i a la “Divina Commedia”

Resum

Ramon Llull i Dante Alighieri són dues figures cabdals del pensament i la literatura medievals, dos intel·lectuals laics de projecció universal, plenament conscients del paper que els corresponia en la societat del seu temps i de la singularitat de les seues missions respectives. Tots dos comparteixen una convicció fonamental: la creença que la paraula pot esdevenir una eina per a orientar l'esperit, un instrument de coneixement, transmissió de veritat. Ara bé, les seues concepcions sobre la literatura divergeixen de manera notable, tant pel que fa a la funció que els atorguen com pel tractament que fan de la tradició en les seues obres. Aquest article es proposa analitzar com s'articula en el *Llibre de contemplació* la concepció de la paraula, la literatura i la poesia, i contrastar-la –més que no pas equiparar-la– amb la que s'expressa en la *Commedia* de Dante, obra sobre la qual existeix ja una tradició crítica extensíssima. L'objectiu serà posar en relleu les divergències fonamentals entre ambdues propostes i explorar si, malgrat tot, s'hi pot identificar algun punt de contacte significatiu. Es tracta, en definitiva, d'establir una comparació fonamentada entre dues de les veus més singulars i ambicioses de la literatura romànica medieval, a partir de la consideració directa dels textos que ens llegaren i dels projectes intel·lectuals que els justifiquen.

Paraules clau: Dante, *Divina Commedia*, Literatura medieval, Ramon Llull, *Llibre de Contemplació*.

Abstract

Ramon Llull and Dante Alighieri are two central figures in medieval thought and literature: lay intellectuals of universal scope, fully aware of the roles they were meant to play in the society of their time and of the singularity of their respective missions. They share a fundamental conviction: the belief that the word can become a means of guiding the soul, an instrument of knowledge, a vehicle for the transmission of truth. However, their conceptions of literature differ significantly, both in terms of the functions they attribute to it and the ways in which they engage with tradition in their works. This article aims to analyse how the notions of the word, literature, and poetry are articulated in the *Llibre de contemplació*, and to contrast this with the conception expressed in Dante's *Commedia*, a work that has already generated an extensive critical tradition. The objective is to highlight the fundamental divergences between

the two approaches, while also exploring whether any meaningful points of contact can be identified. Ultimately, the article seeks to establish a well-grounded comparison between two of the most distinctive and ambitious voices of medieval Romance literature, based on a direct engagement with the texts they left us and the intellectual projects that underlie them.

Keywords: Dante, *Divina Commedia*, Medieval Literature, Ramon Llull, *Llibre de Contemplació*.

1. Ramon Llull a la llum de Dante Alighieri?

S'ha afirmat en diverses ocasions que Ramon Llull representaria per a la literatura catalana el que Dante Alighieri representa per a la italiana: el creador d'una llengua culta capaç d'expressar conceptes filosòfics amb ambició universal, i l'impulsor d'una literatura que obriria camins nous per als escriptors posteriors¹. Tanmateix, aquesta analogia, per bé que atractiva des d'un punt de vista simbòlic o fundacional, resulta simplificadora i, en gran part, inadequada si s'examinen amb rigor els propòsits intel·lectuals, els models literaris i la recepció històrica de les respectives obres.

Dante i Llull compartiren mig segle de vida en una època convulsa, marcada per agitacions polítiques, tensions religioses i transformacions culturals de gran abast. En tant que intel·lectuals laics, els dos autors optaren per escriure en llengua vulgar –el toscà en el cas de Dante, el català de Mallorca en el de Llull– en un moment en què el llatí mantenia la primacia com a llengua culta; tots dos van aconseguir convertir la seua llengua en *vulgare illustre*², en dotar-la d'una dignitat expressiva i una sol-

¹ Veg. per exemple A. TORRENT-LENZEN, *Ramon Llull: el Dant Català*, dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Miscel·lània Germà Colon 3*, Barcelona, PAM, 1995, pp. 5-22. Aquesta lectura, que identifica Llull com a fundador de la literatura catalana o com a creador de la llengua literària, va tenir un fort arrelament als segles XIX i XX, sovint per la projecció política que se li atorgava com a màxim representant internacional de la cultura catalana, en paral·lel a figures com Dante per a la italiana. Ja als anys cinquanta del segle XX, però, Jordi Rubió en va matisar l'abast, mostrant que l'etiqueta de "fundador" resulta problemàtica (veg. L. BADIA – J. SANTANACH – A. SOLER, *Llengua i literatura segons Ramon Llull*, dins «Mot so razo», X, 2012, pp. 85-94). L'estudi de Rubió a què ens referim és J. RUBIÓ *L'expressió literària en l'obra lul·liana*, dins *Obres essencials*, Barcelona, Selecta, vol. I, pp. 85-111 (reimprès amb el títol *Alguns aspectes de l'obra literària de Ramon Llull*, dins *Ramon Llull i el lul·lisme*, Barcelona, Generalitat de Catalunya / PAM, pp. 248-299).

² Terme que prenem de *De vulgari eloquentia* (Llibre I, XVII, 2): «Primum igitur

vència intel·lectual que no havia adquirit encara en aquells temps. En un temps en què l'occità ja havia assolit el prestigi com a llengua poètica, Dante i Llull contribuïren decisivament a l'elevació literària i filosòfica del toscà i del català, respectivament, i han esdevingut figures canòniques tant en la història de les seues literatures com en els àmbits de la teologia i la filosofia.

Els dos autors es converteixen, en certa manera, en símbols nacionals³ i són responsables de dues obres fundacionals en els seus marcs culturals i lingüístics: el *Llibre de contemplació* i la *Divina Commedia*. Tanmateix, aquestes obres responen a projectes profundament diferents i, sobretot, han conegut trajectòries de recepció i difusió molt desiguals. Perquè cal tenir present, també, que la recepció de Llull i la de Dante han estat històricament molt divergents. Mentre que l'obra de Dante es consolidà molt aviat, malgrat les preferències de cada període, com un dels pilars del canó italià i europeu, amb una tradició crítica i literària continuada fins als nostres dies, Llull ha patit una recepció més discontinua, parcial i fragmentària, marcada per la singularitat metodològica i la complexitat que presenta el seu sistema. Dante influí profundament en la tradició literària posterior; Llull, malgrat la magnitud i ambició de la seua obra, no tingué continuadors directes entre els escriptors catalans del seu temps, ni aconseguí generar una continuïtat literària organitzada entorn del seu projecte artístic i intel·lectual, com tant hauria desitjat. Només cal pensar que són nombroses les edicions crítiques de la *Divina Comèdia*⁴, però no tenim una edició crítica completa del *Llibre de contemplació*, encara ara

quid intendimus cum illustre adicimus, et quare illustre dicimus, denudemus. Per hoc quoque quod illustre dicimus, intelligimus quid illuminans et illuminatum prefulgens. [...] Et vulgare de quo loquimur et sublimatum est magistratu et potestate, et suos honore sublimat et gloria», D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*. a cura d'E. FENZI, L. FORMISANO i F. MONTUORI, Roma, Salerno Editrice, 2021, pp. 120-122.

³ Veg. el repàs a les consideracions sobre Llull que fa la historiografia lingüística i literària de L. BADIA – J. SANTANACH – A. SOLER, *La llengua i la literatura de Ramon Llull: llocs comuns, malentesos i propostes*, dins «Els Marges», LXXXVII, 2009, pp. 73-90.

⁴ D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura de G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967; D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura d'A. Lanza, Anzio, De Rubéis, 1995; D. ALIGHIERI, *Dantis Alagherii Comedia*, a cura de F. Sanguineti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2001; D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura de G. Inglese, Roma, Carocci, 2016, i D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura de G. Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, 3 vols.

està en procés⁵. Certament, la difusió i la popularitat dels dos magnats de la literatura no és comparable.

Tanmateix, és cert que tots dos comparteixen una convicció fonamental: la creença que la paraula –i en particular l'escriptura– pot esdevenir una eina per a orientar l'esperit, un instrument de coneixement i de transmissió de veritat –de la veritat cristiana, evidentment. Com afirma Pistolesi, «només Dante podia atrevir-se a edificar l'espai literari i històric de la *Commedia*»⁶; de manera paral·lela, podem afirmar que només Llull seria capaç de concebre i bastir l'espai filosòfic i espiritual del *Llibre de contemplació*, una obra que reflecteix la singularitat del seu pensament i deixa entreveure ja la radical originalitat del seu projecte intel·lectual. Ara bé, les seues concepcions sobre la literatura divergeixen de manera notable, tant pel que fa a la funció que els atorguen com pel tractament que fan de la tradició en les seues obres.

Aquest article es proposa analitzar com s'articula en el *Llibre de contemplació* la concepció de la paraula, la literatura i la poesia, i contrastar-la –més que no pas equiparar-la– amb la que s'expressa en la *Commedia* de Dante, obra sobre la qual existeix ja una tradició crítica extensíssima. L'objectiu serà posar en relleu les divergències fonamentals entre ambdues propostes i explorar si, malgrat tot, s'hi pot identificar algun punt de contacte significatiu. Es tracta, en definitiva, d'establir una comparació fonamentada⁷ entre dues de les veus més singulars i ambicioses de la

⁵ Aquesta proesa s'inscriu en el projecte de la Nova Edició de les Obres de Ramon Llull (NEORL), dut a terme des del Patronat Ramon Llull. Ja se n'han publicat dos volums (que corresponen als capítols 1-168): R. LLULL, *Llibre de Contemplació en Déu. Volum I: llibres I-II*, a cura d'A. Alomar, M. Lluch, A. Sitjes i A. Soler, Palma, Patronat Ramon Llull, 2015 i R. LLULL, *Llibre de Contemplació en Déu. Volum II: llibre III*, a cura d'A. Alomar, M. Lluch, A. Sitjes i A. Soler, Palma, Patronat Ramon Llull, 2020.

⁶ E. PISTOLESI, *Llengua i literatura segons Dante*, dins «Mot so razo», X, 2012, p. 98.

⁷ D'entre les comparacions entre Dante i Llull, cal ressaltar, a banda d'alguns interessant apunts de Badia (L. BADIA, «Segons lo Dant història recompta» (*March XLV, 90*): *Sobre la presència de Dante a la literatura catalana antiga*, dins «Mot so razo», XXI, 2022, pp. 31-44), i de L. BADIA – J. SANTANACH – A. SOLER, *La llengua i la literatura de Ramon Llull*, cit.; i E. PISTOLESI, *Llengua i literatura segons Dante*, cit.; si més no l'article de R. BRUMMER, *Ramon Llull i Dante Alighieri, para els literaris*, dins *Actes del Sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Roma 1982), Barcelona, PAM, 1983, pp. 241-255.

literatura romànica medieval, a partir de la consideració directa dels textos i dels projectes intel·lectuals que els justifiquen. Cal, per tant, bandejar analogies excessivament simplificadores que els presenten, sense matisos, com a figures fundacionals equivalents –el geni que hauria *creat* una llengua o una literatura–, i que no fan justícia a la complexitat dels models literaris que proposen.

2. Literatura i intencionalitat: algunes propostes divergents

És cert que la *Divina Commedia* de Dante i el *Llibre de contemplació* de Ramon són dues obres monumentals que comparteixen una ambició colossal: mostrar amb la paraula el camí que condueix l'ànima humana cap al bé suprem, cap a Déu. Els dos llibres, a més, són producte d'una mateixa cosmovisió medieval i presenten una estructura numerosimbòlica tan complexa com detallada⁸. Però aquesta coincidència en el propòsit general amaga enfocaments profundament diferents: Dante construeix un itinerari poètic, simbòlic i escatològic, en què l'ànima ha de recórrer, pas a pas, les esferes terribles del més enllà per purificar-se al Purgatori i assolir finalment la visió beatífica. L'obra és així el relat d'un camí personal de salvació, en què el poeta és alhora pelegrí i testimoni. En canvi, Llull parteix d'una certesa inicial: després de la conversió, se sap portador d'un missatge diví que ha de saber comunicar als altres, perquè la humanitat sencera segueisca la finalitat perquè fou creada. L'escriptura esdevé, per tant, una empresa de transmissió –alhora missionera i racional– de la veritat de la fe cristiana, i es converteix en el mitjà privilegiat mitjançant el qual intentarà, una vegada i una altra, articular aquest propòsit en la vastíssima obra que anirà configurant al llarg dels anys.

Cal tenir sempre present que per a Ramon Llull l'escriptura és un mitjà al servei del seu missatge apologetic. Llull és considerat l'autor del primer programa personal d'escriptura en l'àmbit cultural de la llengua catalana⁹,

⁸ Veg. J.E. RUBIO, *Les bases del pensament de Ramon Llull: els orígens de l'Art lul·liana*, València / Barcelona, PAM, 1997; i C.S. SINGLETON, *Dante Studies 2: Journey to Beatrice*, Cambridge, Harvard University Press, 1958; reimprès a C.S. SINGLETON, *Journey to Beatrice*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1977.

⁹ L. BADIA – J. SANTANACH – A. SOLER, *Llengua i literatura*, cit., p. 85.

un veritable pioner que més que un autor literari és un promotor d'un projecte elaborat amb finalitats ben concretes. La singularitat de Llull resideix en la capacitat per adaptar les formes de la tradició literària a la seua teologia missional, vestint literàriament els conceptes filosòfics i teològics que vol difondre¹⁰. Ramon sap captar l'atenció del públic a què s'adreça en cada ocasió per a fer efectiu el seu missatge, per això el lector no ha d'oblidar mai la finalitat pragmàtica que embolcalla tot el projecte lul·lià. Per això, des dels anys 50 del segle passat, es parla d'«expressió literària» en tant que modulació d'una veu que sempre és la mateixa, però en què es reflecteixen distints climes literaris¹¹.

Així, l'objectiu missional i apologetic justifica l'escriptura de tot tipus de formes literàries, que no són sinó instruments expressius per fer accessible el contingut didàctic que Llull vol transmetre a la humanitat. S'ha de considerar, sobretot, que la literatura és per a Llull un discurs, sovint líric, sobre Déu, un discurs propagandístic camuflat sota formes belles, mitjançant l'ús de recursos com els *exempla* i les metàfores¹². De fet, les obres lul·lianes es distingeixen de manera notable de la producció literària romànica coetània en la seua intencionalitat, fins al punt que poden ser qualificades com una «nova literatura» o com una «literatura alternativa», segons dues formulacions ja suggerides per Ramon en la mateixa Art¹³.

El *Llibre de contemplació* constitueix la primera manifestació d'aquesta nova literatura, el primer tempteig d'escriure el millor llibre del món per a la conversió dels infidels, la primera obra que respon a la recerca del mètode per a trobar la veritat; en definitiva, la font d'on vessa tota la producció posterior de Ramon Llull. L'opera prima lul·liana és una enciclopèdia espiritual i moral, que no té cap precedent en vulgar d'una complexitat similar. El *Llibre de contemplació* és també una pregària infinita d'un jo que s'adreça a Déu, amb voluntat de formar espiritualment les ànimes, tant dels infidels com dels cristians que han oblidat recordar, entendre i estimar Déu, és a dir, seguir la primera intenció perquè foren

¹⁰ J. RUBIÓ, *L'expressió literària en l'obra lul·liana*, dins «Estudios Lulianos», V, 1961, pp. 133-144.

¹¹ J. RUBIÓ, *L'expressió literària*, cit., p. 133.

¹² A. BONNER – L. BADIA, *Ramon Llull. Vida, pensament, obra literària*, Barcelona, Empúries, 1988, p. 97.

¹³ L. BADIA – J. SANTANACH – A. SOLER, *La llengua*, cit., p. 73.

creats. Així, l'obra es defineix com un mètode perquè l'ànima aprenga a contemplar, un instrument missioner concebut per a ensenyar qualsevol home a estimar i entendre Déu: «cor usant e tractant, Seyner, la manera e la art d'aquest libre, esdevendrà hom enamorat de vos, per la qual amor s'estendrà e s'exemplará sa saviesa e son saber e sa subtilea e sa gracia e sa benedicció»¹⁴. Al llarg de les més de mil pàgines d'aquesta extensa oració meditativa, es fa evident l'ambició de la nova literatura que proposa Llull, capaç de forjar una prosa moderna i articulada per tractar qüestions de gran complexitat, en una llengua encara mancada de models consolidats, més enllà d'alguns textos menors de caire històric, jurídic o religiós.

Si l'expressió literària de Llull s'inicia amb el *Llibre de contemplació*, la carrera literària del florentí té el seu cim (i gairebé el seu final) amb la *Divina Commedia*. Els inicis de Dante han estat definits com una recerca literària intensa i plural, com una fase d'assaig en totes les direccions del sistema literari del seu temps, en què acaba assolint en cadascuna els límits extrems d'eficàcia i de potència expressiva¹⁵. El primer Dante, el de la *Vita nuova*, ha estat educat en la tradició cortesana, com també ho fou Llull, i s'inicia com a poeta estilnovista, però ràpidament esdevindrà l'intel·lectual refinat del *Convivio* i el *De vulgare Eloquentia* fins a convertir-se finalment en el *sommo poeta* de la *Commedia* que acabarà exclamant «“O frate, issa vegg'io”, diss'elli, “il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'ì” odo!»¹⁶. És amb aquest text que el florentí arriba a la maduresa artística i intel·lectual en bastir una obra monumental, una

¹⁴ R. LLULL, *Llibre de Contemplació en Déu. Volum II: llibre III*, cit., p.300.

¹⁵ R. PINTO, *Las poéticas de Dante*, dins «Tenzzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología», XV, 2014, pp. 43-85.

¹⁶ *Purgatori* XXIV, v. 55-57: «“Germà”, em digué, “ara és quan veig el nuc / que impedia al Notari, a mi, i Guittone, el pas al dolç estil nou que ara escolte!», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, trad. J.F. MIRA, Barcelona, Proa, 2000, pp. 314-315. Citarem sempre d'aquesta manera els versos de la *Divina Commedia*: en el cos de l'article el text original en l'edició de Giorgio Petrocchi (D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura de G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967) i en nota a peu la traducció al català de Joan Francesc Mira, i n'indicarem les pàgines corresponents. Hem optat per utilitzar l'edició crítica de Petrocchi no només perquè continua essent una de les edicions de referència de la tradició dantesca, pel seu prestigi i autoritat filològica, sinó també per criteris de coherència metodològica: és aquesta mateixa edició la que Joan Francesc Mira pren com a base per a la seua traducció catalana de la *Commedia*, que fem servir.

mena de summa poètica, teològica i cultural sense precedents, que pretén abastar l'univers sencer. No és cap exageració afirmar que no hi ha en la literatura europea cap precedent similar d'una empresa artística d'aquesta magnitud i singularitat, capaç d'integrar tradicions diverses –la Bíblia, la filosofia aristotèlica i tomista, l'escolàstica, la poesia trobadoresca, el pensament polític medieval, etc.– en una arquitectura literària unificada i amb un valor estètic sublim. Cap altra obra no ha aconseguit articular una construcció tan ambiciosa com la que Dante erigeix: la làmina màgica amb què fantasiejava Borges, un microcosmos universal que conté «lo que fue, lo que es y lo que será»¹⁷.

A més, la *Commedia*, més que cap altra obra de la producció de Dante, va ampliar enormement les possibilitats expressives del vulgar italià¹⁸, incorporant-hi registres i temàtiques –filosòfiques, teològiques, polítiques, científiques, polèmiques i fins i tot profètiques– que fins aleshores li eren del tot desconegudes. Amb això, Dante va demostrar que la llengua vulgar podia assolir una maduresa i una riquesa comparables a les del llatí, i esdevenir apta per abordar els continguts intel·lectuals¹⁹. Una cosa semblant feu Ramon Llull amb el seu català de Mallorca, però sense aquesta ferma voluntat explícita d'exalçar el català com a llengua culta, sinó més aviat amb el pragmatisme de qui vol aconseguir els seus propòsits entre un públic laic a qui ha de saber acostar-se.

Si el *Llibre de contemplació* ha de servir els homes per a contemplar Déu, la *Commedia* es presenta amb una intenció iniciàtica, com un viatge que narra el procés de revelació destinat a tot creient cristià que orienta la seua

¹⁷ J.L. BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p.77.

¹⁸ Veg. els estudis sobre la llengua de Dante inclosos a *Dante e la lingua italiana*, a cura de M. Tavoni, Ravenna, Longo Editore, Letture Classensi 41, 2013. Igualment, per a una anàlisi sobre les idees lingüístiques i literàries de Dante a partir del *De vulgari eloquentia*, sobretot del llibre II, veg. J.A. Trigueros, *Conceptos fundamentales de la poética teórica de Dante Alighieri*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992. *De vulgari eloquentia* ha estat sovint definida com «la prima poetica e nello stesso tempo la prima retorica del volgare» (A. BUCK, *Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante e del suo tempo*, dins *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, a cura de la Società Dantesca Italiana, Firenze, Sansoni, 1956, vol. I, p. 260). En la mateixa línia, també s'ha afirmat que és «la “magna charta” della nostra letteratura e della nostra storiografia letteraria» (G. VINAY, *La teoria linguistica del De vulgari eloquentia*, dins «Cultura e Scuola», V, 1962, p. 42).

¹⁹ E. PISTOLESI, *Llengua i literatura*, cit., p. 95.

existència cap al compliment últim en la visió beatífica transformadora del paradís. Aquesta experiència és una experiència de metamorfosi²⁰ que no només afecta el subjecte del relat, sinó també el poeta mateix, que, en convertir en vers la naturalesa efímera de l'existència humana, contribueix a la seua pervivència i a la seua emancipació de la contingència. Alhora, aquesta metamorfosi es manifesta en el pla semàntic, mitjançant la resignificació de conceptes, al·legories i mites procedents de la tradició clàssica i medieval, als quals Dante confereix nova vida a través d'una reinterpretació cristiana que revela la força generadora del seu projecte intel·lectual²¹. Així, el viatge personal de Dante es configura com un recorregut espiritual orientat a assolir l'objectiu últim del cristianisme: la visió beatífica de Déu. De manera paral·lela, els camins que proposa Llull al *Llibre de contemplació* tenen com a finalitat ensenyar l'home a contemplar Déu cada dia, a recordar-lo, entendre'l i estimar-lo.

El «poema universal de la cristiandat»²², a més, venera i integra la tradició clàssica que l'ha precedit. El guia que ha de traure Dante de la selva obscura és Virgili, el més gran dels poetes romans, que es constitueix com a model, mestre, savi: «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore»²³. Precisament Beatriu encomana el guiatge de Dante a Virgili, per ser ell qui domina l'art de la paraula, mentre que ella representa la força de l'amor: «Or movi, e con la tua parola ornata / e con ciò c'ha mestieri al suo campare»²⁴. Més endavant, ja als llimbs, es troba amb Homer, Horaci, Ovidi i Lucà, que l'acullen com a igual i l'integren en el seu cercle:

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;

²⁰ Així es defineix en l'estudi d'A. GHISALBERTI, *Metamorfosi dell'antico in Dante. Dal primo motore al primo amore*, Milano, Vita e Pensiero, 2021.

²¹ A. GHISALBERTI, *Metamorfosi dell'antico*, cit., pp. 9-11.

²² E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1995 [1948], vol. I, p. 38.

²³ *Infern* I, 85-87. «Tu ets el meu mestre i ets el meu autor, / només de tu és de qui jo vaig traure / el bell estil que em dona tant d'honor», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 24-25.

²⁴ *Infern* II, 67-68. «Vés amb ell, doncs, amb l'art de la paraula / i amb tot allò que li cal per salvar-se», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 34-35.

e più d'onore ancora assai mi fenno,
 ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
 sì ch'io fui sesto tra cotanto senno²⁵.

Com explica Curtius, aquesta escena inicial, carregada de simbolisme, actua ja com a gest de consagració poètica: per iniciar el seu projecte literari, Dante necessita el reconeixement dels grans autors de l'antiguitat; la trobada i la validació dels autors antics legitimen la seua veu i el seu missatge. En aquest sentit, aquesta selecció del vell Parnàs, que conforma una mena de *bella scuola*, configura una comunitat ideal d'autoritat intemporal, i el fet que Dante els aplegue i els presente com una escola reflecteix clarament el concepte medieval d'Antiguitat²⁶. Perquè en el marc de la cultura medieval –i Dante n'és un exemple paradigmàtic–, els autors profans, com els sagrats, són llegits sovint en clau al·legòrica i assumits com a savis o filòsofs, com destaca el mateix Curtius²⁷.

Com qualsevol autor medieval, Llull també és hereu de la seua època, i als seus textos trobem les idees d'una cosmovisió compartida. És el que Pring-Mill bateja com a «substrat col·lectiu dels llocs comuns», un conjunt d'idees subjacents a la tradició cultural, interioritzades pels autors del moment fins al punt que sovint resten implícites, però resulten imprescindibles per a la comprensió plena dels textos²⁸. Tanmateix, Llull s'allunya radicalment de Dante en el sentit que venim d'explicar, quan es presenta com a hereu conscient i venerador d'una llarga tradició literària. Perquè Ramon rebutja expressament l'autoritat de les fonts convencionals i el món poètic, i concep l'expressió de la veritat cristiana com una experiència intel·lectual fundada en un mètode propi, l'Art. La identificació de les fonts de la seua teologia és, de fet, una de les qüestions més debatudes i complexes en els estudis lul·lians. La nova literatura que Llull proposa té un caràcter marcadament autoreferencial i evita la invocació d'autoritats, d'acord amb la màxima: «Disputar per autoritats no ha repòs»²⁹. En un

²⁵ *Infern* IV, 100-102. «Havent parlat ells entre ells un moment, / van mirar cap a mi, i em saludaren, / i somrigué, content, el mestre meu. / I encara em feren un honor més gran: / Em van prendre en la seua companyia, / I jo vaig ser el sisè entre aquells savis», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., p. 61.

²⁶ E. R. CURTIUS, *Literatura europea*, cit., pp. 37-38.

²⁷ E. R. CURTIUS, *Literatura europea*, cit., p. 84.

²⁸ R. PRING-MILL, *El microcosmos lul·lià*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1962.

²⁹ R. LLULL, *Proverbis de Ramon. Mil proverbis. Proverbis d'ensenyament*, a cura de S. Galmés, Palma, 1928, p. 271.

context medieval en què el discurs s'articula a través de la intertextualitat i l'autoritat, Llull escriu deliberadament al marge d'aquestes convencions: prescindeix tant de les fonts externes com de la citació bíblica o teològica, i no proposa noves interpretacions del text sagrat en la línia exegètica del seu temps. En lloc d'això, introdueix una nova autoritat com a fonament epistemològic i com a objecte d'estudi: l'*Art*, el mètode revelat per Déu mitjançant la il·luminació personal³⁰. Aquesta actitud es reflecteix en el fet que, en el vast corpus que ens ha llegat, les citacions d'autoritats externes amb prou feines arriben a una desena, tal com ha assenyalat la crítica³¹. No debades Pere Gimferrer arribarà a proclamar que «Llull és, tot sol, una literatura, i la simple existència de la seva obra dona cartes de naturalesa universal a la llengua que fa servir»³².

Dante també recorre a l'autoreferencialitat en la seua obra. Al *Convivio*, per exemple, comenta i interpreta les seues pròpies cançons, mentre que a la *Commedia* revisita la seua trajectòria prèvia com a poeta del *dolce stil novo*. Aquest recurs és tan present que la crítica ha arribat a qualificar alguns textos, com el *De vulgari eloquentia*, com una forma d'«autocommento»³³. Però mentre que Llull és autoreferencial perquè creu en el seu sistema artístic i rebutja explícitament les autoritats, l'autoreferencialitat en Dante no és només un exercici de memòria personal o estilística, sinó que es vincula amb una concepció més àmplia del saber i de la creació literària. La seua obra s'insereix plenament en la cultura llibresca de l'Edat Mitjana, en què el coneixement es fonamenta en la recepció i l'assimilació d'autoritats consagrades. L'autor es presenta, així, com a continuador d'una tradició que venera i assumeix, amb voluntat de summa i de síntesi, en un projecte en què la lectura, l'estudi i la paraula escrita tenen un valor revelador. És en aquest sentit que Curtius interpreta la *Divina Commedia* com a expressió culminant d'aquesta cosmovisió:

³⁰ A. BONNER, *L'Art lul·liana com a autoritat alternativa*, dins «Studia Lulliana», XXXIII, 1993, p. 30.

³¹ Veg. A. BONNER *Reducere auctoritates ad necessarias rationes*, dins *Actes de les Jornades Internacionals Lul·lianes. Ramon Llull al s. XXI. Palma, 1, 2 i 3 d'abril de 2004*, a cura de M.I. Ripoll, Palma / Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Universitat de Barcelona, 2005, pp. 47-73.

³² R. LLULL, *Obra escogida*, a cura de M. Batllori i P. Gimferrer, Madrid, Alfaguara, 1981, p. 106.

³³ P.V. MENGALDO, *Introduzione*, dins *De vulgari eloquentia*, Padova, Antenore, 1968, p. VII.

Para la Edad Media, el estudio de la verdad empezó por ser recepción de las autoridades tradicionales, y después –en el siglo XIII– se convirtió en un equilibrio racional entre los textos de autoridad. La comprensión del mundo no se concibe como función creadora, sino como adopción e imitación de contenidos ya dados, y la lectura es la expresión simbólica de tal actitud. La meta y la obra del pensador consisten en reunir todos esos contenidos para formar una “Summa”. También el poema universal de Dante es una *summa*; o, por lo menos, es ese uno de sus aspectos. El “héroe” de la *Divina Commedia* es un estudioso; sus maestros son Virgilio y Beatrice: razón y gracia, sabiduría y amor, Roma imperial y Roma cristiana. Las supremas funciones y experiencias del espíritu van ligadas, en el espíritu de Dante, con el estudio, la lectura, la libresca adopción de una verdad preexistente. De ahí que la escritura y el libro pueden ser para él expresión de los momentos poéticos y humanos más sublimes³⁴.

Així doncs, la *Commedia* no pot entendre's simplement com un poema a la manera de les composicions signades pels autors clàssics, que Dante coneix i admira. L'obra desborda amb escriu els límits del viatge personal del jo poètic que hi parla perquè, amb el monument literari que construeix, el *sommo poeta* assumeix una missió d'alt abast: proclamar una veritat revelada. Tal com assenyala Riccobono, a la *Commedia* l'escriptura de Dante no respon a un exercici intel·lectual autònom, sinó a una missió reveladora: proclama una veritat donada per Déu i assumida com a visió inspirada, no com a construcció intel·lectual pròpia. Per bé que se sap digne d'immortalitat com a poeta, Dante evita atribuir-se directament el títol d'autor i assumeix el rol de *scriba Dei*: és un escriptor inspirat per Déu que transmet una veritat revelada³⁵. Així doncs, l'*auctoritas* de la *Commedia* no recau en la figura del poeta, sinó en el contingut revelat i en el model dels llibres sagrats. Dante és profeta perquè fa una crida a la veritat, però qui és designat com a *verace autore* és Déu, mentre que els poetes antics i bíblics són instruments d'aquesta veritat³⁶.

³⁴ E. R. CURTIUS, *Literatura europea*, cit., p. 458.

³⁵ Això es veu, per exemple, en *Paradís* X, 22-27: «Or ti riman, lettore, sovra'l tuo banco, / dietro pensando a ciò che si preliba / [...] Messo t'ho innanzi : omai per te ti ciba; ché a sé torce tutta mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba»; «I ara, lettore, queda't en el teu banc, / pensant. [...] Jo t'he servit: menja per tu mateix; / perquè ara jo he d'atendre només / a la matèria de què soc scriba». D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp.132-135.

³⁶ M.G. RICCOBONO, *Dante poeta-profeta, pellegrino, autore : strutturazione espressiva della Commedia e visione escatologica dantesca*, Roma, Aracne, 2013, pp. 59-

Per tant, és alhora el *poeta-pelegrí*, el *poeta-escriba*, encarregat de reproduir les experiències viscudes pel pelegrí, i el *poeta-profeta* que intervé en primera persona, des del present de l'escriptura, per instruir el lector i execrar els vicis de la cristiandat desviada. La finalitat de l'obra és, doncs, didàctica i sagrada, perquè pretén orientar l'esperit humà cap a la veritat i la salvació mitjançant una escriptura que, com la Bíblia, conté veritats ocultes rere una estructura aparentment narrativa³⁷. Així, el poeta assumeix com a veritat teològica l'experiència visionària revelada i la comunica al lector per tal de transformar-lo. La *Commedia* és un *itinerarium mentis in Deum* en què el poeta s'eleva per veure –per comprendre i revelar– i, en aquest moviment d'ascensió, convida el lector a elevar-se amb ell: «Quinci sù vo per non esser più cieco»³⁸; «Leva dunque, lettore [...] meco la vista»³⁹. De fet, Dante no fa més que seguir l'ordre diví, el moviment natural de les coses cap al seu fi últim. Llegim la bella explicació que Beatriu li fa quan li pregunta per la seua ascensió:

Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.
Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna

61. Sobre la consideració de Dante com a profeta, veg. també M. SANTAGATA, *Introduzione*, dins D. ALIGHIERI, *Opere. Vol. I: Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, Milà, Mondadori, 2011, pp. XXXIII-XXXVIII. Quant a la missió poètica de Dante, a partir d'una anàlisi del *Paradís*, veg. S. VALERIO, *Dante e la missione poetica (Pd XXXII)*, dins «Critica letteraria», CXCII-CXCIII, 3-4, 2021, pp. 665-681.

³⁷ Segons Riccobono, l'experiència del *viator* que esdevé *scriba Dei* és a la vegada profètica i visionària, i prové directament de l'Apocalipsi. Això situaria Dante en la tradició dels profetes bíblics, però amb una estructura literària pròpia. M.G. RICCOBONO, *Dante poeta-profeta*, cit. p. 37.

³⁸ *Purgatori* XXVI, 58: «Vaig cap amunt per no ser mai més cec», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., p. 339.

³⁹ *Paradís* X, 7: «Eleva, doncs, lector amb mi la vista», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 132-133.

con istinto a lei dato che la porti.
 [...]
 La provedenza, che cotanto assetta,
 del suo lume fa 'l ciel sempre quièto
 nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;
 e ora lì, come a sîto decreto,
 cen porta la virtù di quella corda
 che ciò che scocca drizza in segno lieto.
 [...]
 Non dei più ammirar, se bene stimo,
 lo tuo salir, se non come d'un rivo
 se d'alto monte scende giuso ad imo⁴⁰.

Un altre lloc comú de la cosmovisió medieval és que l'univers és un ordre jeràrquic que reproduceix, per semblança, l'essència divina. En la saviesa de Déu hi ha les formes exemplars de totes les coses, que actuen alhora com a causa exemplar i com a causa final d'aquestes coses. Per això totes les natures tendeixen, segons la seua manera, cap a aquesta forma exemplar, que és el seu principi i el seu fi. Com un riu baixa naturalment de la muntanya cap a la vall, Dante s'eleva naturalment cap a Déu, perquè així ho disposa la providència, perquè així ho dictà la saviesa divina en crear l'ordre de l'univers.

Amb tot, Dante no és només un relator d'experiències ultraterrenals, és un portaveu inspirat, amb l'encàrrec de denunciar els vicis de la cristiandat i orientar l'ànima humana cap a la salvació⁴¹. La seua veu inspirada no sols relata, sinó que adverteix, corregeix i guia. En aquest sentit, la missió de Ramon Llull presenta punts de contacte significatius: també al *Llibre de contemplació* el beat adverteix els cristians que s'estan allunyant de la

⁴⁰ *Paradís I*, 103-138: «Ací veuen les més altes criatures / l'empremta del poder diví, que és l'últim / fi per al qual s'ha fet aquesta norma. / A l'ordre que jo dic tendeixen totes / les natures, de formes diferents, / més pròximes o menys al seu principi; / per això van cap a diferents ports / per la gran mar del ser, i a cadascuna / la mou l'instint que li haja estat donat. / [...] La providència, que ho disposa tot, / amb la seua llum fa un cel sempre quiet / en el qual gira el cel que té més pressa; / i allí, com lloc que ens ha estat designat, / ens duu ara el poder d'aquella corda / que llança tots els trets a un punt feliç. [...] Si ho comprenc bé, tu no t'has d'estranyar / perquè puges, més que d'un riu que baixa / cap a la vall des de l'alta muntanya», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 20-23.

⁴¹ M.G. RICCOBONO, *Dante poeta-profeta*, cit. p. 63.

intenció perquè foren creats, i pretén corregir-los explicant-los de mil maneres diferents i amb recursos expressius diversos que és la primera intenció, per tal de guiar-los en la contemplació de Déu. A l'obra magna Ramon ofereix un model per a la contemplació i proporciona un mètode perquè l'ànima recorde, entenga i estime el Creador. Aquest propòsit queda plenament formulat al final de l'obra, al capítol 366, «Com se reconta la tenor d'aquest *Llibre de Contemplació* a glòria e a laor de nostre Senyor Déus»:

Ah Deus gran sobre tota granea, ab Deus fort sobre tota forsa! Com aquest libre sia departit en tantes raons e en tan estranyes e en tan novelles aprovacions e en tan necessàries, e com aquest libre sia al mon tan necessari per so car es occasió a confirmacio de vera fe e a demostració de veres raons e a multiplicar devoció en vos a amar e a loar e a honrar e a servir e a obeir, e com lo vostre servidor per vostra ajuda e ab vostra gràcia aja acabat e cumplit aquest libre, per assò, Sènyer, fa a vos gràcies e mercès daquest libre⁴².

Així doncs, la finalitat última del text no és cap altra que la glorificació de Déu i la conducció de l'ànima cap a ell mitjançant un exercici intel·lectual i espiritual sistemàtic i ascendent: al llarg del *Llibre de contemplació* s'explica com partir de les realitats sensibles del món –les «sensualitats»– amb l'objectiu d'ascendir progressivament fins a les realitats intel·ligibles –les «intel·lectualitats», perquè tant les unes com les altres proporcionen, d'una manera més o menys imperfecta, les significacions de les virtuts divines. A partir de la lectura diària i la meditació de cada capítol, l'ànima s'ha d'esforçar a subordinar la segona intenció a la primera, orientant la memòria, l'enteniment i la voluntat cap a Déu, per contemplar-lo en cada activitat quotidiana.

D'altra banda, si la veritat que conté i vol transmetre l'obra de Dante era inspirada per Déu, l'escriptura del *Llibre de contemplació* s'atribueix igualment al creador. La conversió interior o «conversió a la penitència» de Llull es produeix després de veure fins a cinc vegades Jesucrist en la creu, i a partir d'aquest moment, es percep com a dipositari d'un missatge diví, que ha de saber comunicar als homes. Amb aquesta finalitat consagrarà tota la vida a la recerca de la millor manera d'expressar aquest missatge, un esforç que es concreta, en primer lloc, en el *Llibre de contem-*

⁴² R. LLULL, *Obres de Ramon Llull. Llibre de contemplació en Déu. Tom VIII*, a cura de S. Galmés, Palma, 1906-1914, p. 638.

plació. Observem com, al final del pròleg de l'obra, Llull atribueix a Déu la summa espiritual que ens presenta:

Vos, Seyner, sabetz ben que eu son vil e paubre per natura e per mes males obres, per que eu no son digne que en esta obra mon nom sia escrit, ni que a mi sia atribuïda esta obra, per que mon nom exil e delesc d'esta obra, e ela, Seyner, atrebuysc e do a vos, qui sotz nostre Seyner Deus⁴³.

En els paràgrafs anteriors ja havia demanat que l'ajudara en la tasca immensa que es proposava, una càrrega feixuga que no podria suportar sense la gràcia divina. També l'Art és un mètode revelat en la Il·luminació de Randa. Fins a 1290, als inicis de l'etapa ternària, Ramon Llull no signarà les seues obres. Aquest exercici retòric, però, es matisarà, i l'autor esdevindrà personatge, fins al punt que podem dir, en paraules de Bonner i Badia, que Llull es el primer jo real de la literatura catalana medieval, que es construeix com a servidor absolut de l'ideal religiós i que troba en l'amor a Déu no només la seua missió, sinó també la raó última de ser⁴⁴.

Llull es presenta, doncs, com un instrument a través del qual Déu comunica la seua veritat i s'inscriu plenament en una pràctica habitual medieval, en què els autors es mostren com a mediadors o escribes de l'obra de Déu i fonamenten en aquesta atribució la legitimitat del text. Si al pròleg ja defineix que l'obra és de Déu, en l'últim capítol del *Llibre de contemplació* reitera amb força aquesta autoria i insisteix en la seua pròpia indignitat, tant intel·lectual com moral:

Misericordiós Senyor ple de misericòrdia e de mercè, del qual tota gracia e tol bé vé! Aitant com aquesta obra es major e mellor, e aitant com jo som home vil e mesquí e pobre en tots bens, daitant som obligat a aver e a fer més de gracies e de mercès a vos, e daitant par aquesta obra mills vostra que mia en lo bé qui es en esta obra; e si tant es que en esta obra aja neguna error, daitant par mia e no vostra, car si jo fos home de gran saber e de gran auctoritat, no fora tam bé differentment significat quel bé desta obra fos de vos el mal si gens ni ha fos de mi, com es com jo som home sens saber e home vil e mesquí e peccador e culpable e sens nulla autoritat e honrament. On, com vos, Sènyer, ho ajats volgut axí ordonar e demostrar, doncs guarden si los mordedors e los representadors de falsies e reprenedors de veritat loadors de falsetat, que no venguen mordre e rependre esta Obra de Contemplació, car si ho fan seran

⁴³ R. LLULL, *Llibre de Contemplació en Déu. Volum I: llibres I-II*, cit., p. 25.

⁴⁴ A. BONNER – L. BADIA, *Ramon Llull*, cit., p. 181.

contra vostra volentat e contra vostra ordonacio, per la qual contrarietat pervé hom a foc e a turments perdurables⁴⁵.

En aquest passatge, formula de nou amb contundència que el bé de l'obra prové exclusivament de Déu, mentre que qualsevol error només pot atribuir-se a ell, home pecador i sense cap *autoritat*. Però, a més, aquesta autoria divina actua com una advertència a qualsevol lector que gose posar en dubte l'autenticitat o la veritat del text, perquè criticar l'obra equivaldria a contradir la voluntat divina.

D'altra banda, l'exercici d'escriptura és en si mateix una pràctica espiritual que servirà qui escriu per ascendir en el camí contemplatiu. Si Dante s'eleva i eleva el lector en les pàgines de la *Commedia*, Llull esdevé un millor amador de Déu –un millor cristià, un millor home– gràcies a l'escriptura del llibre i a la gràcia divina que li ha permés dur-lo a ter-me:

Gloriós Senyor! No tan solament lo vostre servidor es a vos ubligat que us fassa gràcies e mercès d aquest libre, que sí som de tots los bens e de tots los cessaments dels mals als quals serà aquest libre ocasió. E encara endemés, que no tan solament m avets vos dat aquest libre en lo remembrament e en lo enteniment e en lo voler, que sí avets* donades per aquest libre moltes de vertuts e mavets sanat e mundat de molts greus peccats. On, beneyt siats vos, Sènyer Deus: car com entre en aquest libre era pobre e mesquí e vil e culpable mon remembrament e mon enteniment e mon voler, e ara avets ab aquest libre tan examplat e tan enrequit e tan purificat mon remembrament e enteniment e voler, que venga qüestió o temptació o vici o dubitacio on se vulla ni de qual part se vulla, que a tot abasta aquest libre al remembrament quil remembra e al enteniment qui 1 entén e a la volentat amadora d aquest libre. Emperò, Sènyer, en molts de locs en esta obra nos guabam de ésser vertuós e de ésser viciós, e assò fem per tal que la obra ne sia mills afigurada: on, les vertuts deym nos que no son en nos, mas que ho deym axí per embellir la obra: car axí com lo trobador se guaba de bé ésser enamorat per tal que sa canso ne sia mellor, en axí nos avem dit que ha en nos vertuts per entencio de embellir la obra; e car nos nos acusam dels vicis qui son en nos e car lo nostre nom no escrivim en esta obra, per assò es significat que nos nons guabam de aver vertuts nins loam per aver vanagloria, ans ho fem per tal que la obra ne sia mellor⁴⁶.

Fixem-nos, especialment, en la segona part del fragment citat. Ja hem assenyalat que, per a Llull, la literatura mai no és una finalitat en si mateixa,

⁴⁵ R. LLULL, *Obres de Ramon Llull*, cit., p. 642.

⁴⁶ R. LLULL, *Obres de Ramon*, cit., pp. 640-641.

sinó un mitjà subordinat als objectius missional i apologètic del seu projecte. El que resulta sorprenent del passatge és que ara Ramon justifica les llicències que s'ha permès en l'àmbit de la ficció: el jo que prega Déu afirma, en diversos moments de l'obra, ser virtuós o viciós, però no ho fa per vanagloriar-se, sinó com a recurs per embellir l'obra i fer-la més eficaç en la seua finalitat. Cal recordar que, segons la teoria estètica medieval, la bellesa es defineix en funció de Déu: allò bell és signe, encara que imperfecte, de la bellesa i la bondat divines⁴⁷. Per a Llull, aquesta bellesa s'identifica amb l'adequació d'una cosa a la seua finalitat⁴⁸; per tant, els recursos literaris emprats, encara que ficticis o no estrictament verídics, són legítims si contribueixen a fer que el lector recorde, entenga i estime Déu, és a dir, que el contemple. Així, Llull legitima el recurs utilitzat amb finalitat literària, que es troba alhora al servei de la veritat.

El símil que empra per a explicar-ho també resulta curiós: de la mateixa manera que el trobador declara que el seu amor és el més virtuós perquè la cançó que escriu també ho siga, Llull s'atribueix virtuts perquè la seua cançó, la seua pregària, siga més bella i, llavors, més útil. El jo del *Llibre de contemplació* no s'està identificant amb els trobadors, però el símil li serveix per expressar i reconèixer el valor literari de la ficció. Ara bé, aquesta comparació puntual no implica una valoració positiva de la poesia trobadoresca en general. Llull li dedicarà, en el mateix *Llibre de contemplació*, una crítica explícita, que ens permetrà entendre fins a quin punt rebutja un ús de la paraula desvinculat de la primera intenció.

3. La paraula al servei de Déu. La tradició trobadoresca al *Llibre de contemplació* i a la *Divina Commedia*

Al llarg d'aquestes pàgines s'han constatat divergències remarcables entre els autors que ocupen les nostres reflexions, i també algun punt de contacte que respon, en realitat, al fet que els dos genis, tot i que singulars,

⁴⁷ Veg. per exemple M. SAIZ-RAIMUNDO, *La bellesa com a eina contemplativa en Ramon Llull*, dins *Ramón Llull y el lulismo: belleza, estética y contemplación*, a cura de L.M. Nontol i R. Ramis, Madrid, Sínderesis, 2024, pp. 119-136.

⁴⁸ J.E. RUBIO, *Veure amb ulls corporals i espirituals: el paper del món sensible en la contemplació de Déu (Ramon Llull, Llibre de contemplació, distinció XXIII, 'Qui tracta de veer')*, dins «Revista Catalana de Teologia», XL, 2, 2015, p. 583.

foren fills del seu temps. Si bé hem apuntat breument el paper que tenen els poetes de la tradició clàssica en la *Commedia*, no podem passar per alt el tractament que Dante i Llull fan de la poesia trobadoresca, la lírica en llengua vulgar que marcà profundament la cultura literària de la seua època.

No entrarem ara en una anàlisi exhaustiva de la qüestió, però sí que assenyalarem algunes observacions que permeten il·luminar de nou alguns fils que lliguen els nostres autors. D'entrada, és a partir de la poesia trobadoresca que es configuren les dues trajectòries: Dante inicia la seua obra amb els versos estilnovistes; Llull, segons confessa ell mateix a la *Vita magistri Raymundi*, havia estat trobador en una etapa de joventut que ell mateix qualifica de dissoluta, i és precisament en el moment d'escriure una cançó a una dama, quan Crist se li apareix i transforma radicalment la seua vida. A partir d'aquest moment, la seua producció literària adquireix un caràcter radicalment nou: la nova literatura lul·liana rebutja qualsevol forma de poesia que no tinga una utilitat doctrinal immediata.

És ben coneguda la crítica que Llull profereix als trobadors i als joglars al capítol 118 del *Llibre de contemplació*, «Com hom se pren guarda de ço que fan los joglars», que han oblidat la finalitat dels seus oficis –compondre poemes per lloar Déu i difondre'ls– i es dediquen a tota una altra cosa, que resulta ser font de diversos pecats. En realitat, la literatura profana –la *fin'amors* en particular, que exaltava un amor considerat obscè i pecaminós– i els joglars que la difonien van ser objecte de crítica i de diversos intents de control per part dels poders civils i eclesiàstics durant l'edat mitjana. El seu poder comunicatiu i la capacitat d'entreteniment els feren inevitables, de manera que s'instrumentalitzà el seu ofici i l'Església proposà una reorientació espiritual d'aquest model comunicatiu: així nasqué la figura del «joglar de Déu», defensada per figures com sant Francesc d'Assís, i la transposició de l'amor cortès a una devoció mariana. És en aquest context que s'ha d'entendre el discurs crític i moralitzant de Ramon Llull contra els joglars i la literatura que representen: Llull s'insereix en una tradició que reinterpreta la poesia trobadoresca i el seu llenguatge en clau religiosa⁴⁹.

⁴⁹ J.E. RUBIO, *Ramon Llull front a la joglaria: de la crítica moral a l'aprofitament estratègic*, dins *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, a cura de V. Beltran, T. Martínez i I. Capdevila, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 77-78.

En Llull, això adopta una fisonomia particular, perquè s'aplica a la teoria de la doble intencionalitat, que regeix tot el seu sistema: la literatura, subordinada sempre al servei de la primera intenció, adquireix el rang de segona intenció, en tant que és l'instrument que en possibilita la primera. Aquesta concepció de la literatura s'encabeix en la realitat literària i cultural dels segles XIII i XIV, en què la narrativa i la poesia pertanyen a l'àmbit de l'ètica⁵⁰. Llull ho explicita així a l'inici del pròleg del *Llibre de contemplació*:

Jesucrist Seynor nostre! Enaxí con vos sotz en dualitat, deitat he humanitat, enaxí Seyner, nos comensam aquest libre per gracia vostra ab does extensions: la primera extensió es per dar laor de vos; la segona es per tal que de vos, Seyner, ajam gloria e benedictió⁵¹.

Per això unes pàgines més endavant, al capítol 118, criticarà que els joglars i els trobadors hagen oblidat la intenció perquè foren creats els seus oficis: lloar Déu i les seues virtuts. En canvi, en temps de Llull els trobadors i els joglars es dediquen a «sonar estrumens e de balar e de trobar no canten ni no sonen los estrumens ni no fan verçes ni cansons sinó de luxuria e de vanitatz d'aquest mon»⁵². Els joglars ara «canten de puteria», i els versos escrits pels trobadors tenen greus conseqüències que el beat passa a detallar. La primera que ens interessa, que ha aparegut també als versos que venim de citar, és la luxúria:

[...] e per los juglars son, Seyner, dones desmaridades e punceles corumpudes e ensutzades [...] Los juglars vesem, Seyner, que de nitz van sonant los estrumens per les places e per les carreres per tal que moven lo coratje de les fembres a puteria e que fasen falcia e tració a lurs maritz⁵³.

Els trobadors declaraven el seu amor a dames casades, i aquest és el punt que critica Llull al fragment. També Dante relaciona la *fin'amors* amb el pecat de luxúria⁵⁴: al cant V de l'*Infern* es fa present la coneguda història

⁵⁰ L. BADIA – J. SANTANACH – A. SOLER, *La llengua*, cit., p. 177. Veg. també L. BADIA, *Teoria i pràctica de la Literatura en Ramon Llull*, Barcelona, Quaderns Crema, 1992. Especialment, les pp. 73-95.

⁵¹ R. LLULL, *Llibre de Contemplació I*, cit., p. 23.

⁵² R. LLULL, *Llibre de Contemplació I*, cit., p. 76.

⁵³ R. LLULL, *Llibre de Contemplació I*, cit., p. 77.

⁵⁴ La luxúria és el primer pecat mortal que trobem a l'*Infern*: els luxuriosos es troben en el primer cercle dels condemnats, que és el de les penes menys terribles,

de Paolo i Francesca de Rímini, personatges històrics coetanis a Dante que, víctimes de l'amor que els va prendre, vaguen sense esperança en el camí de la condemna eterna, moguts per una passió que s'allunya de l'ètica cristiana. Pecadors carnals —«i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento»⁵⁵—, els amants foren morts per sorpresa pel marit de Francesca —i germà de Paolo— i, sense l'oportunitat de penedir-se'n, són ara ànimes sacsejades per una tempesta de vent. Així, mentre al cant IV dominava una harmonia serena entre la filosofia i la poesia, al cant V l'escenari es desfigura completament: s'hi imposa un espai de caos, en què l'ordre ha estat subvertit pels desigs incontrolats dels luxuriosos. Des del començament, la luxúria s'associa al desgovern, entès com una forma de desordre provocada per una passió desviada i mal orientada. En aquest marc, la segona part del cant intensifica l'èmfasi en la dimensió subjectiva d'aquesta passió: a partir dels tòpics provinents dels romanços cortesos i la poesia trobadoresca, el relat destaca que la passió individual ha acabat conduint a la mort ⁵⁶: «Vedi Paris, Tristano»; e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito, / ch'amor di nostra vita dipartille»⁵⁷.

L'amor de Paolo i Francesca, entès com una passió incontrolable a la manera que va definir l'*amor hereos* Andrea el Capellà, no ha perfeccionat l'ànima dels enamorats com hauria de fer l'amor virtuós, ans al contrari, l'ha condemnada. Llegim els famosos versos que Dante posa en boca de Francesca:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

per això, en paral·lel, al Purgatori ocuparan el cercle més elevat del recorregut expiatori.

⁵⁵ *Infern* V, 38-39: «[...] els pecadors carnals, / els que sotmeten la raó al desig», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 70-71.

⁵⁶ M. CICCUTO, *Lecture d'amore, passioni pericolose: Francesca all'inferno*, dins «Cahiers d'études italiannes», XXXIII, 2021, pp. 1-3.

⁵⁷ *Infern* V, 67-69: «Veus Paris i Tristany; i més de mil / ombres m'anomenà i mostrà amb el dit, / que l'amor va separar de la vida», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 72-73.

Amor condusse noi ad una morte.
 Caina attende chi a vita ci spense».⁵⁸
 [...]
 Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e senza alcun sospetto.
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.
 Quando leggemmo il disïato riso
 esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante»⁵⁹.

Francesca i Paolo s'identifiquen completament amb la lectura passional que fan del *Lancelot* i confonen la ficció amb la realitat fins al punt que el *roman* funciona com a mitjancer entre ells, a la manera que Galehaut havia possibilitat els amors de Lancelot i Ginebra. La lectura desviada dels textos d'amor –que haurien de proveir un ensenyament moral i no constituir exemple de comportament–, i concretament la lectura desviada que fa Francesca del *Lancelot*⁶⁰, ha provocat l'ús perillós de la passió amorosa i, en darrer terme, ha conduït els amants a la mort. La crítica a la luxúria no sorprèn en el recorregut de la *Commedia*, però el que ens interessa del

⁵⁸ *Infern* V, 100-107: «L'amor, que en cor gentil pren aviat, / es va encendre en aquest, per la bellesa / del meu cos; i és com una ofensa encara. / L'amor, que obliga a més amor l'amat, / m'atragué cap a ell amb tanta força / que encara no m'ha abandonat, com veus. / L'amor ens va dur a una sola mort, i a qui ens matà, l'espera la Caïna», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 74-75.

⁵⁹ *Infern* V, 127-138: «Un dia estàvem, per plaer, llegint / com s'encengué l'amor en Lancelot; / estàvem sols, sense recel de res. / Moltes voltes, la història que llegíem / ens feia alçar els ulls i empal·lidir; / i arribàrem al punt que ens va fer caure: / quan vam llegir que els llavis desitjats / eren besats per un amant tan alt, / aquest, que no s'allunye mai de mi!, / em va besar la boca, tremolant. / Galeot fou el llibre i qui el va escriure. / I aquell dia, no vam llegir ja més», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 76-77.

⁶⁰ Veg. l'argumentació a propòsit d'aquesta qüestió que fa M. SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, dins «Romanisches Jahrbuch», XLVIII, 1997, pp. 120-156.

passatge, perquè el fa lligar amb Llull, és que l'episodi constitueix també una reflexió crítica de Dante sobre la seua trajectòria poètica juvenil, vinculada a la poesia estilnovista que, des d'una perspectiva cristiana, no pot conduir a la salvació.

Segons la lectura més tradicional que s'ha fet del passatge⁶¹, Dante mateix es representa com un poeta en crisi, encara vinculat emocionalment a una poesia antiga i profana, basada en una passió terrenal i sense horitzó transcendent. Mogut per una pietat sentimental –que no és encara la pietat justa, cristiana–, s'identifica amb Francesca i cau en la temptació d'una lectura empàtica i superficial de la seua història d'amor, que es mostra en les llàgrimes i la pietat que expressa. Aquesta identificació revela els límits d'una tradició lírica que redueix l'amor a desig eròtic i condemna l'ànima a la perdició. Dante comença a reconèixer els perills d'aquest amor profà i el cant esdevé, així, un punt d'inflexió: una reflexió crítica sobre el valor de la paraula poètica i l'inici d'un procés de transformació que culminarà més endavant, al cant XVIII del *Purgatori*, on el desig serà reinterpretat com a moviment espiritual orientat cap a la joia eterna. Aquest passatge marca, doncs, l'inici d'un projecte poètic nou, fonamentat en la *caritas* i la *grazia*, que aspira a conduir l'ànima humana cap a la salvació. Així, si seguim aquesta lectura, les llàgrimes de Dante no són només compassió per la tragèdia dels amants, sinó el símptoma d'una transició dolorosa però

⁶¹ Ara seguirem, sobretot, la síntesi que presenta M. CICCUTO, *Lecture d'amore*, cit., pp. 1-13. Per a una interpretació contextualitzada del cant complet, veg. els estudis fonamentals de M. SANTAGATA, *Cognati e amanti*, cit.; T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, dins «Dante Studies», CXVI, 1998, pp. 31-63; C. VILLA, *Tra affetto e pietà: per Inferno V*, dins «Lettere italiane», LI, 4, 1999, pp. 513-541; i M. AVERSANO, *Chiarificazioni sulla compunctio cordis nell'opera di Dante: per una rilettura del canto V dell'Inferno*, dins «Critica letteraria», XLIII, 3-4, 2015, pp. 401-415. Sobre les intertextualitats del passatge, veg. L. LIVRAGHI – P. GUERIN, *Regards croisés sur Dante, Enfer V: amants exemplaires, pragmatique de la liste et interprétation de la tradition*, dins *Entre les choses et les mots (2): les listes médiévales*, a cura d'O. Biaggini i P. Guerin, Paris, Parution, 2021, pp. 127-151. Igualment, per a una revisió filològica del text i per a un comentari detallat de l'obra, veg., per exemple, D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura d'A.M. Chiavacci, Milano, Mondadori, 1999; D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura de G. Inglese, cit.; i la nova edició crítica D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura d'E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2021, acompanyada d'un segon volum que conté el *Dizionario della Divina Commedia*.

necessària: el camí cap a una nova poesia d'amor, capaç d'eleva-se més enllà del desig terrenal i de contribuir a la redempció espiritual. En aquest procés, Dante reivindicarà una paraula poètica transformadora i orientada cap al *verbum divini amoris*⁶².

Així, tot i que la crítica de Llull a la luxúria de la lírica *fin'amorosa* formulada al *Llibre de contemplació* és molt més directa i contundent, d'alguna manera els dos autors acaben prenent distància, en les seues obres majors, d'un passat poètic que consideren, des d'una perspectiva cristiana, limitat i perillós, per a donar pas a un nou projecte vital i literari en què la paraula esdevé instrument central de veritat. Tanmateix, aquest no és l'únic episodi de la *Commedia* que podem vincular amb la tradició amorosa profana en llengua vulgar. Ja s'ha estudiat amb detall la consideració que al llarg de la seua obra mostra Dante per la lírica trobadoresca i els seus autors⁶³. Si al *De vulgari eloquentia* el tractadista havia exposat quins eren els tres *magnalia*, els grans temes dignes del *volgare illustre* –*salus*, representat per Bertran de Born; *venus*, en què excel·lia Arnaut Daniel, i *virtus*, representat per Gueraut de Bornelh–, ara els fa aparèixer a la *Commedia* però amb una funció una mica diferent. De fet, Dante es troba amb un poeta provençal en cadascun dels tres cànctics: Bertran de Born a l'Infern, Folquet de Marsella al Paradís i Arnaut Daniel al Purgatori.

Centrem-nos en aquest darrer. Al cant XXVI del Purgatori, entre els poetes d'amor que purguen els pecats de luxúria, apareixen Arnaut Daniel, Gueraut de Bornelh i l'estilnovista Guido Guinizelli. Dante reconeix aquest darrer com a pare i mestre de la nova poesia en vulgar, i els dos enceten una conversa sobre els poetes del seu temps:

⁶² M. CICCUTO, *Lecture d'amore*, cit., pp. 6-12.

⁶³ Per a una anàlisi exhaustiva i detallada del paper dels trobadors en l'obra de Dante, veg. J.A. Trigueros, *Dante y los provenzales*, dins *Conceptos fundamentales de la poética teórica de Dante Alighieri*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 47-70. Són interessants també els treballs de R. BLOMME, *Les troubadours dans la Divine Comédie: Un problème d'onomastique poétique*, dins *Studia Occitanica In Memoriam Paul Remy. The Troubadours*, Michigan, Medieval Institute Publications, 1986, vol. I, pp. 21-30; T.G. BERGIN, *Dante's Provençal Gallery*, dins «Speculum», XL, 1965, pp. 15-30; P. GRETI, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, dins *Il cerchio e il centro. Convegno dantesco*, (Brescia, 30-30 October 2009), Pisa / Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 176-190; i T. BAROLINI, *Dante's poets. Textuality and truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

«Ma se le tue parole or ver giuraro,
 dimmi che è cagion per che dimostri
 nel dire e nel guardar d'avermi caro».
 E io a lui: «Li dolci detti vostri,
 che, quanto durerà l'uso moderno,
 faranno cari ancora i loro incostri».
 «O frate», disse, «questi ch'io ti cerno
 col dito», e additò un spirto innanzi,
 «fu miglior fabbro del parlar materno.
 Versi d'amore e prose di romanzi
 soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
 che quel di Lemosì credon ch'avanzi.
 A voce più ch'al ver drizzan li volti,
 e così ferman sua oppinione
 prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
 Così fer molti antichi di Guittone,
 di grido in grido pur lui dando pregio,
 fin che l'ha vinto il ver con più persone.
 Or se tu hai sì ampio privilegio,
 che licito ti sia l'andare al chiostro
 nel quale è Cristo abate del collegio,
 falli per me un dir d'un paternostro,
 quanto bisogna a noi di questo mondo,
 dove poter peccar non è più nostro».
 [...]
 Io mi fei al mostrato innanzi un poco,
 E dissi ch'al suo nome il mio disire
 Apparecchiava grazioso loco.
 El cominciò liberamente a dire:
 «Tan m'abellis vostre cortes deman,
 qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
 Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
 consiros vei la passada folor,
 e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
 Ara vos prec, per aquella valor
 que vos guida al som de l'escalina,
 sovenha vos a temps de ma dolor!»⁶⁴

⁶⁴ *Purgatori* XXVI, 109-132, 136-148: «“Però si el teu jurament era cert, / digues quina és la causa per què em mostres / tant d'afecte amb paraules i amb mirades.” / I jo a ell: “Els vostres versos dolços, / que, tant de temps com dure l'ús modern, / faran que hom n'estime fins la tinta.” / “Germa”, digué, “aquest que t'assenyale” / amb el dit”, i indicà un esperit pròxim, / “millor ferrer fou del parlar matern. / En vers d'amor

El passatge, que és ben conegut i ha estat àmpliament comentat, és extraordinari perquè esdevé un diàleg entre tradició i present i, sobretot, perquè Dante fa un gest insòlit: dona veu a Arnaut, el mestre del trobar ric, en la seua llengua, l'occità, però ho fa emprant un estil simple, ben diferent del de l'autor provençal. Aquest és l'únic moment de la *Commedia* en què apareix tot un grapat de versos en una llengua diferent de l'italià. Introduït per Guinizzelli amb l'elogi «il miglior fabbro del parlar materno», Arnaut representa el cim de la tradició formalista, i supera «quel di Lemosi», que la crítica ha identificat amb Gueraut de Bornelh⁶⁵. Segons Meliga, la raó estructural que Arnaut Daniel esdevinga el trobador més important de la *Commedia* és que representa per a Dante el poeta de l'amor, a qui de fet imita a les *Rime petrose* i que havia estat definit així al *De vulgari eloquentia*. Cal subratllar, també, que tots els trobadors que apareixen al poema sacre són trobadors que, d'una manera o altra, han deixat enrere la posició de poetes arrelats a la terra. Arnaut és ací alhora consagrat i superat: amb ell sembla cloure's una època que Dante deixa enrere, just quan mira cap al Paradís, car no és ja un poeta cortesà: ha esdevingut un creador en sentit ple, un profeta d'un món nou, que tanca la porta a la poesia cortesa i alhora la celebra de manera definitiva, reconeixent-ne la força mentre la transcendeix⁶⁶.

i en prosa de novel·la / va ser més gran que tots: deixa que els necis / creguen que el Llemosí és més important. / Més que la veritat, miren les modes, / i així tanquen les seues opinions / sense escoltar ni l'art ni la raó. / Així van fer molts antics amb Guittone, / de crit en crit, donant-li gran prestigi, / fins que, amb més vots, guanyà la veritat. / Ara, si tens tan ampli privilegi / que t'és permès arribar fins al claustre / en el qual Crist és abat del col·legi, / mira de dir per mi un parenostre / fins on ens fa més falta en aquest món / en què el poder pecar ja no ens afecta." [...] Jo m'acostí a qui m'havia indicat, / i li vaig dir que jo, per al seu nom, / tenia un lloc, agraït, dins de mi. / I ell començà, amablement, a dir...», D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 343-345.

⁶⁵ Aquesta preferència, però, ha resultat enigmàtica per a molts crítics, ja que al *De vulgari eloquentia* Dante havia atribuït a Gueraut el model de poeta virtuós, i la seua influència era evident tant en les cançons morals com en el *Convivio*. El fet que ara quede relegat a favor d'Arnaud Daniel obre un interrogant crític que encara avui suscita debat. Gresti proposa que potser, el seu model de *rectitudo*, massa proper al moralisme buit de Guittone d'Arezzo, és descartat per un Dante que vol establir una nova jerarquia poètica, centrada ara en la veritat i no en la correcció formal. P. GRETI, *Dante e i trovatori*, cit., p. 179.

⁶⁶ W. MELIGA, *Armi, amore e virtù: Bertran de Born, Arnaut Daniel e Giraut de*

Gresti insisteix que l'aparició d'Arnaut no és casual, sinó un acte de tancament del diàleg poètic entre Dante i la lírica trobadoresca: [Arnaut Daniel] «è l'unico poeta volgare con il quale l'autore della *Commedia* sente di dover fare i conti»⁶⁷. Arnaut esdevé així el símbol d'una poesia que Dante supera i absorbeix per integrar-la al projecte total de la *Commedia*. En efecte, Barolini també assenyala que a la *Commedia* Dante reconfigura la relació amb els seus predecessors, absorbint-los en una arquitectura simbòlica en què ell mateix es converteix en el centre. Aquesta operació literària no és només intertextual sinó fundacional: podem dir que Dante crea una nova tradició al mateix temps que la interpreta⁶⁸.

Dante tria els trobadors que li serveixen per expressar la seua visió moral i literària, de manera que els poetes esdevenen símbols històrics. Així s'explica l'aparició de Folquet de Marsella al cant IX del Paradís, que representa precisament el passat poètic que es transfigura per una conversió espiritual. Antic trobador, convertit en bisbe de Tolosa, Folco ha deixat enrere la poesia per una vocació divina, abandona la lírica amorosa per una causa superior i queda així, enrere, la vella poesia, que viu al Purgatori en mans d'Arnaut⁶⁹.

I, finalment, hi ha encara dos trobadors que apareixen representats com a símbols morals o polítics. Es tracta del trobador italià Sordello i de Bertran de Born⁷⁰, conegut per haver sembrat la discòrdia entre el rei d'Anglaterra Enric II i el seu fill, Enric *el Jove*. El trobador apareix al cant XXVIII de l'Infern, entre les ànimes condemnades per haver dividit diversos àmbits socials, que vaguen tallades a trossos perquè a trossos van tallar el cos social. Bertran és castigat de manera especialment colpidora i simbòlica: condemnat a caminar amb el cap tallat i sostingut com un fanal, perquè ell mateix va "tallar" el cap de l'estat en separar pare i fill, com qui separa el cap del cos; seguint la teoria del contrapàs, el desmembrament moral esdevé ara, literalment, desmembrament físic:

Bornelb, conferència dins del congrés *Dante e la lingua d'oc*, Monastero di Dronero, 15/10/2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=zJyWGb6QUJE>>.

⁶⁷ P. GRETI, *Dante e i trovatori*, cit., p. 185.

⁶⁸ T. BAROLINI, *Dante's Poets*, cit., p. 4.

⁶⁹ P. GRETI, *Dante e i trovatori*, cit., pp. 186-188.

⁷⁰ Veg. la interpretació que fa Barolini de les dues figures, que representen l'oposició exemplar per a Dante, en tant que símbols morals i polítics: T. BAROLINI, *Bertran de Born and Sordello: the poetry of politics in Dante's comedy*, dins «Publications of the Modern Language Association», XCIV, 3, 1979, pp. 395-405.

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,
 un busto sanza capo andar sì come
 andavan li altri de la trista greggia;
 e 'l capo tronco tenea per le chiome,
 pesol con mano a guisa di lanterna:
 e quel mirava noi e dicea: «Oh me!».
 Di sé faceva a sé stesso lucerna,
 ed eran due in uno e uno in due;
 com' esser può, quei sa che sì governa.
 Quando diritto al piè del ponte fue,
 levò 'l braccio alto con tutta la testa
 per appressarne le parole sue,
 che fuoro: «Or vedi la pèna molesta,
 tu che, spirando, vai veggendo i morti:
 vedi s'alcuna è grande come questa.
 E perché tu di me novella porti,
 sappi ch'ì son Bertram dal Bornio, quelli
 che diedi al re giovane i ma' conforti.
 Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;
 Achitofel non fé più d'Absalone
 e di David coi malvagi punzelli.
 Perch' io parti così giunte persone,
 partito porto il mio cerebro, lasso!,
 dal suo principio ch'è in questo troncone.
 Così s'osserva in me lo contrapasso»⁷¹.

L'escena és àmpliament coneguda, però més enllà de l'impacte narratiu i dels recursos dantescs emprats en la representació del càstig, ens interessa remarcar la coincidència, de nou, amb els passatges del capítol 118 del *Llibre de contemplació* que veníem comentant:

⁷¹ *Infern* XXVIII, 118-142: «És cert que vaig veure, i encara el veig, / un cos sense el seu cap, que caminava / com els altres d'aquell pobre ramat; / portava pels cabells el cap tallat, / com si en la mà duiguera una llanterna, / i ens mirava dient: "Pobre de mi!" / Era ell mateix la seua pròpia llàntia, / i n'eren dos en un i un en dos: / com és possible, ho sap qui ho decideix. / Quan va arribar al peu mateix del pont, / aixecà amunt el braç amb tot el cap / per a poder parlar-nos més de prop. / Llavors digué: "Mira l'horrible pena, / tu que vas visitant morts i respire: / mira si en veus cap tan gran com aquesta. / I per tal que portes notícies meues, / sàpigues que jo soc Bertran de Born, / que vaig donar mals consells al rei jove. / Vaig fer rebels entre ells el fill i el pare; / Aquitofel no va semblar més odi / entre Absaló i David, amb males arts. / Per separar dos d'una sang, és just / que jo porte el cervell tallat, ai las / del seu principi, que és en aquest bust. / I en mi es compleix la llei del contrapàs"». D. ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, cit., pp. 356-357.

Nos vesem, Seyner, que per so que·ls juglars fan e dien, que son contensons e gerres e barales enfre·ls prinseps els cavalers els pobles [...] e per los juglars son, Seyner, homens autius e erguloses e desconexens e desleyals. [...] Los malvátz juglars vesem, Seyner, eser maldigols e malmescladors enfre i. prinsep e altre e enfre baró e altre; e per la mala fama que semenen, Seyner, los juglars e per l'oy e la mala volentat que enjenren enfre·ls altz barons, per aysó, Seyner, vesem destruyr enperis e regnatz e comdatz e terres e viles e castels. E doncs, Seynet, quals homens fan tant de mal en est mon con juglars?⁷²

Ara l'atac ja no se centra en la cançó amorosa que incitava a la luxúria, sinó en el sirventés, el poema satíric o de crítica política i moral adreçat a l'enemic. En aquest fragment, els joglars i els trobadors són acusats de sembrar odi, deslleialtat i discòrdia entre prínceps, cavallers i pobles; els considera instigadors de guerres, enemistats i destrucció de regnes i ciutats, a causa del que propaguen amb les seues paraules. La crítica coincideix, doncs, en assenyalar el perill dels qui, amb la força del discurs, desestabilitzen l'ordre social i polític. Ja hem vist que la paraula esdevé via de salvació, per això la condemna d'aquells que n'han fet un mal ús esdevé tan severa i significativa.

4. Conclusions

Més enllà de les evidents analogies simbòliques que poden establir-se entre les figures de Ramon Llull i Dante Alighieri, hereves d'una cosmovisió compartida, cal reconèixer que ens trobem davant de dues veus que van emprendre projectes lingüístics i intel·lectuals profundament originals, amb una clara vocació universal, però per camins diferents. Tots dos construeixen una obra ambiciosa, que cerca transformar el món mitjançant la paraula, però ho fan des de paradigmes oposats. Els passatges analitzats i posats en diàleg així ho mostren.

Si per a Ramon Llull la literatura no constitueix mai una finalitat en si mateixa, sinó que actua com un mitjà subordinat al propòsit apologetic de transmetre el missatge de l'Art i facilitar el camí cap al coneixement de Déu, en el cas de Dante, la literatura és el lloc on es construeix plenament el sentit de l'experiència vital i intel·lectual, la vocació profètica de l'autor: «literatura i vida, literatura i política, literatura i missió són una mateixa

⁷² R. LLULL, *Llibre de Contemplació I*, cit., p. 77.

cosa»⁷³. La poesia de Dante pren una nova orientació en la *Commedia*, a la llum de l'ètica de la salvació cristiana, sota la qual comença a caminar un poeta que pretén presentar-se com a nou. La *Commedia* enceta una nova cultura literària que, hereva de la tradició, es posa al centre per superar-la. La nova poesia no abandona les formes líriques, sinó que les transcendeix per tal d'eleva el lector a través d'una experiència estètica i espiritual. Eco ho sintetitza descrivint els versos del Paradís com una poesia de l'intel·lecte, com una passió metafísica, que no renuncia al pla emotiu però el situa dins una arquitectura especulativa ambiciosa⁷⁴. Així, l'obra assumeix una vocació profètica que s'expressa a través d'un llenguatge altament elaborat i d'una concepció nova del poeta, que es presenta com a guia espiritual de la humanitat.

Dante Alighieri i Ramon Llull creuen fermament en el poder de la paraula i posen els seus llenguatges al servei d'una missió espiritual. L'un crea un monument únic i transcendental, l'altre inventa un llenguatge racional com a eina d'evangelització universal. Creiem que Harold Bloom ho sintetitza molt bé:

El que és original en Ramon, i que no es pot deixar de banda fàcilment, és la seva visió que si tota la humanitat parlés a Déu amb una veu cristiana unificada, llavors Déu ens escoltaria. ¿Això queda gaire lluny de la visió de Dant, en què tothom pot alertar l'orella de Déu adoptant la musa de Dant, Beatriu, com a medidora que té un efecte pragmàtic com a mínim igual al de Crist? Dant esperava arribar a l'edat perfecta de 81 anys, nou vegades nou, perquè la seva revelació es fes realitat, però va morir molt abans. Llull, armat amb les seves nou dignitats, va arribar a l'edat perfecta i com a recompensa va fer front heroicament a les pedres dels musulmans⁷⁵.

En última instància, tant Dante com Llull entenen l'escriptura com una forma d'ascensió, com un acte de mediació entre el món i la divinitat. Però mentre que Dante dramatitza el camí de l'ànima a través de l'art poètica, Llull el racionalitza mitjançant l'Art com a sistema demostratiu. El que és cert és que els dos proclamen, amb la paraula, la llum que els ha estat revelada per Déu per tractar d'il·luminar el món amb aquesta veritat. Amb la seua veritat.

⁷³ E. PISTOLESI, *Llengua i literatura segons Dante*, cit., p. 97.

⁷⁴ U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

⁷⁵ H. BLOOM, *Ramon Llull and Catalan Tradition. Ramon Llull und die Katalanische Tradition. Ramon Llull i la tradició catalana. Ramon Llull y la tradición catalana*, Barcelona, Institut Ramon Llull, 2006.

Simone SARI

Sapienza Università di Roma

simone.sari@uniroma1.it

La «medesima favella» di «due popoli ora abitanti sotto diverso cielo»: riflessioni sul catalano in Friuli e sul friulano nei Paesi catalani tra la seconda metà dell'Ottocento e la fine degli anni Venti del Novecento

Riassunto

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento negli scritti di autori friulani si rintracciano diversi accenni al catalano che culminano con la pubblicazione di una piccola antologia di testi catalani tradotti in friulano da V. G. Blanch [Luigi Rodaro]. Queste allusioni, e le riflessioni politiche e sociali che le accompagnano, dipendono da una pubblicazione dell'abate Jacopo Pirona, l'autore del primo dizionario della lingua del Friuli, come si cercherà di dimostrare in questo articolo. Nello stesso periodo anche nei Paesi Catalani si trovano riferimenti al friulano, più attenti al fatto linguistico e che conducono a considerazioni sul nazionalismo e il separatismo già prima dell'avvento del franchismo.

Parole chiave: Linguistica comparata, Linguistica catalana, Linguistica friulana, Identità e lingua, Nazione e lingua.

Abstract

From the second half of the 19th century onwards, several references to Catalan can be found in the writings of Friulian authors, culminating in the publication of a small anthology of Catalan texts translated into Friulian by V. G. Blanch [Luigi Rodaro]. These allusions, and the political and social reflections that accompany them, depend on a publication by Abbot Jacopo Pirona, the author of the first dictionary of the language of Friuli, as we will try to demonstrate in

* Desidero ringraziare le bibliotecarie e i bibliotecari che mi hanno aiutato a rintracciare la documentazione citata in questo articolo: la dott.ssa Carla Pederoda della Biblioteca P. Bertolla, Seminario Arcivescovile di Udine; le dott.sse Elisa Nervi e Cristina de Cecco della Sezione Friulana della Biblioteca civica Vincenzo Joppi di Udine; il dott. Giovanni Pestelli della Biblioteca Roncioniana di Prato; la dott.ssa Isabella Sgoifo della Biblioteca Pubblica del Seminario Teologico Centrale di Gorizia. Desidero inoltre esprimere la mia più sentita gratitudine a Luciano Rodaro e al prof. Wifredo de Ràfols per le informazioni che mi hanno fornito sulle rispettive famiglie.

this article. Even in the Catalan Countries we find references to Friulian in the same period, more attentive to the linguistic fact and leading to considerations on nationalism and separatism before the advent of Francoism.

Keywords: Comparative Linguistics, Catalan Linguistics, Friulian Linguistics, Identity and Language, Nation and Language.

1. Premessa

La ricerca che si propone vuole approfondire il tema della conoscenza della lingua catalana da parte di autori e studiosi friulani, e viceversa, tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo dopoguerra, avendo come punto d'arrivo l'antologia di testi catalani tradotti in friulano da V.G. Blanch (pseudonimo di Luigi Rodaro, 1859-1932) del 1929¹.

Questa antologia e quella successiva, ovvero quella contenente poemi tradotti dal catalano all'italiano, realizzata da Carles Cardó (1884-1958) per il *Quaderno romanzo* dell'Academiuta pasoliniana², sono state prese in esame da Jacopo Gesiot in un bell'articolo frutto della sua tesi di laurea³, cui rimando per l'analisi traduttologica di entrambe le antologie. Tra i precursori al volume di Rodaro, Gesiot non include, però, il testo fondante che per primo mette in relazione le due lingue e che propone quella che al momento sembra essere la prima traduzione edita dal catalano al friulano.

¹ V.G. BLANCH [L. RODARO], *Linguaggio friulano*, San Daniele del Friuli, Tabacco, 1929. Su Rodaro si veda la scheda di M.C. CESCUTTI nel *Dizionario biografico dei friulani*, *Nuovo Lirutti online* [d'ora in poi *Nuovo Lirutti*]: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/rodaro-luigi-v-g-blanch/>>. Lo pseudonimo dell'autore è la catalanizzazione del soprannome della branca della famiglia Rodaro da cui discende Luigi, ovvero «di blanc». Le due lettere usate come nome corrispondono invece al nome friulano Vigji, cioè Luigi.

² C. CARDÓ, *Fiore di poeti catalani*, in «Quaderno romanzo», a cura di P.P. Pasolini, Casarsa, Academiuta, 1947, pp. 10-32. Su questa antologia cfr. F. ARDOLINO, *Maragall a Itàlia al voltant de 1947: un díptic per a Montale i Pasolini*, in «Haidé», I, 2012, pp. 19-25.

³ J. GESIOT, *Il Friuli e la Catalogna*, in «Metodi e ricerche», XXXIII, 1-2, 2014, pp. 15-40.

2. Il Friuli nel Regno Lombardo-Veneto e dopo l'ingresso nel Regno d'Italia

Nel 1859, quando il Friuli al di qua dei fiumi Judrio e Ausa era parte dell'impero austriaco all'interno del Regno Lombardo-Veneto, l'abate Jacopo Pirona (1789-1870), cui si deve il primo dizionario della lingua friulana⁴, pubblica le *Attenenze della lingua Friulana date per chiosa ad una iscrizione del MCIII*⁵. L'iscrizione in friulano che dà il titolo al volume, ancor oggi conservata nel campanile di Racchiuso (fur. Reclûs, nel comune di Attimis) e risalente in realtà al 1448 e non al 1103 come a lungo si è creduto, diventa occasione per l'autore di discutere le origini romanze, latine e prelatine del friulano.

Pirona è a conoscenza delle ricerche innovative del giovanissimo goriziano Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907), citato nel volume⁶, ma gli obiettivi d'indagine dell'abate, dichiarati esplicitamente, rimangono nell'orbita romantica e prescientifica:

Deve già il lettore essersi da lungi accorto, che nostro intendimento è di porre in mano ai cercatori delle origini italiane argomenti nuovi e fecondi di storiche conclusioni; e mentre egli sa essere tutte le favelle volgari dell'Europa latina altrettanti monumenti serbanti visibili tracce dell'antico volgare italico, il quale da Roma suo centro si diffuse lungo il Mediterraneo fino all'Oceano, non sa poi forse essere il volgare del Friuli quel monumento che meglio degli altri ne rappresenta i genuini lineamenti. Nondimeno questo paradosso che apparisce una verità palmare a noi che ne abbiamo abbozzata la storia, ed esaminato il tessuto grammaticale, potrebbe apparire una verità anche agli occhi del lettore, se prima di apporci la taccia di vanità provinciale, pongasi soltanto a considerare seriamente alcune analogie di questo nostro volgare⁷.

⁴ J. PIRONA, *Vocabolario friulano dell'abate Jacopo Pirona, pubblicato per cura del dr. Giulio Andrea Pirona*, Venezia, Antonelli, 1871. Su Pirona si veda la scheda di G. FRAU nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/pirona-iacopo/>>.

⁵ J. PIRONA, *Attenenze della lingua Friulana date per chiosa ad una iscrizione del MCIII*, Udine, Liberale Beltrame, 1859.

⁶ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 27. Il primo lavoro di G.I. ASCOLI, *Sull'idioma friulano e sulla sua affinità colla lingua valaca: schizzo storico-filologico*, Udine, Vendrame, 1846, è dedicato all'abate Pirona.

⁷ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., pp. 23-24.

L'«antico volgare italico» citato è probabilmente da allineare con la ricerca della primitiva *langue romane* di François Raynouard (1761-1836). L'abate vuole quindi dimostrare che il friulano, e non l'occitano, sia la lingua che ne conserverebbe meglio i tratti. A questa idea se ne somma un'altra, che circolava già dal XVI secolo, ovvero che il friulano sia una commistione di tutte le altre lingue, concetto che ha avuto un certo successo ed è entrato anche in letteratura. Nel sonetto *In laude de lenghe furlane* di Girolamo Sini (1529-1602), infatti, si evidenzia come nel friulano si trovino tratti dell'italiano, del francese e dello spagnolo⁸, e nel sonetto *Sore iu furlans e in so honoor* di Girolamo Biancone (1520-1589) questo elenco è allargato aggiungendovi il latino, il greco, il boemo, lo spagnolo, l'inglese, il turco, il pugliese, lo slavo, il tedesco, il croato e ogni altro linguaggio esistente al mondo⁹.

Le attinenze del friulano con altre lingue sono dimostrate da Pirona grazie a diversi elenchi di parole nelle varie lingue considerate e alla loro resa in friulano. Secondo Pirona sono poche le parole friulane simili al greco, al tedesco e alle lingue slave; svariate sono invece quelle legate al latino e al sostrato «celto-pelasgico»¹⁰; al romeno, per il quale rimanda al primo lavoro di Ascoli; infine, al francese e al castigliano. Su quest'ultima lingua l'autore dichiara:

Ciò che deve indurre meraviglia sono le attenenze grandissime della lingua friulana colla spagnuola. Niuna storia direttamente ci dà spiegazione di questa parentela: ma essa è una di que' fatti dai quali la storia stessa dei popoli aspetta luce. Noi non possiamo che proporre il problema, avvertendo che i primitivi abitatori del Friuli furono Celto-carni, e quei della Spagna Celt-iberi, e offrendo un saggio delle innumerevoli analogie che si riscontrano tra le due lingue. E queste analogie non istanno tanto nelle voci spesso comuni coll'italiano e col francese, quanto nelle cadenze, e nel torcere ad un modo le voci medesime, il che dimostra identità originaria di stirpe e di carattere¹¹.

⁸ «Iò no soi di paree che in tal Friul | la frase sei mior, sint sparnizade | di talian, francès e di spagnul», F. VICARIO, *Lezioni di linguistica friulana*, Udine, Forum, 2011 [2ª edizione], p. 135.

⁹ «e nestre lenghe [...] e pie qualitaat | de latine, de greche e de francese, | de boeme, spagnolle e dall'inglese, | de turchie e de pugliese, | de sclave, de todeschie e de crouatte, | e d'ogn'altri lengaz ch'al mont si chiatte», R. PELLEGRINI, *Versi di Girolamo Biancone*, Udine, Forum, 2000, p. 126. Sul friulano come intreccio di lingue si legga il commento di Pellegrini allo stesso poema, IDEM, *Versi di Girolamo Biancone*, cit., pp. 128-140, che aggiorna quanto scritto dallo stesso in IDEM, *Tra lingua e letteratura. Per una storia degli usi scritti del friulano*, Tavagnacco, Casamassima, 1987, pp. 110-115, 137-152.

¹⁰ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 27.

¹¹ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 33.

Dalla spiegazione che segue il passo appena citato e dal confronto vero e proprio si intuisce una scarsa conoscenza della fonetica castigliana. Non è spiegato, infatti, il suono della fricativa velare castigliana [x], che viene correlata con il grafema friulano per la semivocale anteriore [j] (cast. *aconsejar* – fur. *consejà*; cast. *despejar* – fur. *dispejà*), oppure con quello che rappresenta le affricate alveolare sonora [dʒ] o postalveolare sonora [dʒ̞], a seconda della varietà (cast. *joven* – fur. *zóvin*; cast. *juego* – fur. *zug*), o ancora con quello per la laterale alveolare [l] (cast. *parejo* – fur. *paréli*). Non viene esplicitata la pronuncia delle fricative dentali castigliane [ð] e [θ], presenti anche nella varietà occidentale del friulano. L'unico fono che l'abate prende in considerazione è, invece, l'affricata postalveolare sorda castigliana [tʃ], su cui si afferma:

[il castigliano] conserva il suono del *çh* che per difetto di alfabeto è perduto dalla lingua italiana, e lo rappresenta col *ch*¹².

Il bigrafema *çh* è usato da Pirona per rappresentare il fono che più caratterizza il friulano, indicato con il digramma *cj* secondo l'ortografia corrente, ovvero l'occlusiva palatale sorda [c], resa come tale nella varietà centrale e che ha invece lo stesso valore del *ch* castigliano solo in quelle occidentali e orientali e a Udine. In friulano, infatti, il grafema che rappresenta l'affricata postalveolare sorda è *c* davanti a vocale anteriore e *ç* davanti a vocale centrale, posteriore o a fine sillaba, sia in Pirona sia nella nuova ortografia. Guardando alle attinenze proposte, dunque, hanno lo stesso fono in friulano centrale e in castigliano la prima sillaba del cast. *chupar* – fur. *çupà*; ma non le seconde del cast. *machucadura* – fur. *maçhadure* (*macjadure*) o del cast. *tacha* – fur. *taçe* (*tacje*).

Questa parte del volume è rifiuta anche nell'introduzione al vocabolario del friulano¹³, nel quale non si include né si fa cenno, però, al testo che ci interessa, ovvero la traduzione in friulano di un frammento abbastanza esteso di un volgarizzamento catalano medievale del primo capitolo del Genesi, trascritto alla fine del volume sulle *Attenenze*¹⁴.

Pirona afferma che questa traduzione, insieme al testo della lapide che dà il titolo al volume, serve a convincere «che da una estremità all'altra del Mondo romano tutti i popoli s'intendevano fra loro, ed erano tutti per antico *Populus unius labii*»¹⁵. Rende poi noto di essere venuto a conoscenza

¹² J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 34.

¹³ J. PIRONA, *Vocabolario*, cit., pp. LXXV-XCVI.

¹⁴ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., pp. 36-40.

¹⁵ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 12.

del manoscritto in cui è conservato (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 149) grazie a una pubblicazione del bibliografo Paul Colomb de Batines (1811-1855)¹⁶. In quest'ultima, però, si indica che il testo in questione, dato per occitano dal possessore del manoscritto Francesco Redi (1626-1698), è invece in «lingua castigliana»¹⁷ e non in catalano, come correttamente afferma Pirona attribuendolo comunque a Colomb de Batines¹⁸. L'abate palesa una certa confusione sul contenuto del manoscritto, asserendo infatti che: «il mss. sembra essere una copia fatta nel secolo XIV di una Storia biblica dettata già innanzi da un Pietro Vescovo di Jaen per istruzione della sua diocesi, mentr'egli era sostenuto dai Mori in carcere, e non poteva comunicare se non per iscrittura col suo popolo»¹⁹. Il codice risale invece al secolo XV²⁰ ed è un manoscritto composito che contiene la *Crònica universal de la creació fins a Constantí*, di cui si conservano nove testimoni²¹ e da cui proviene il frammento del Genesi tradotto da Pirona. Oltre a quest'opera, il codice fiorentino contiene il *Llibre del Bisbe de Jaén* (o *Bíblia parva*) attribuita all'immaginario santo Pere Pasqual²² e si conclude con una copia del *Fiore di virtù* in italiano, non citato da Pirona anche se descritto da Colomb de Batines. Pirona non ha infatti visto il codice come afferma espressamente nel volume²³, avendone ottenuto la trascrizione di alcune pagine tramite il filologo toscano Cesare

¹⁶ P. COLOMB DE BATINES, *Appunti per la Storia letteraria d'Italia ne' Secoli XIII, XIV e XV. III. Due emendazioni alle Annotazioni del Redi al suo Bacco in Toscana*, in «L'Etruria. Studi di filologia di letteratura di pubblica istruzione e di belle arti», I, 1851, p. 159-161.

¹⁷ P. COLOMB DE BATINES, *Appunti*, cit. p. 160.

¹⁸ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 13.

¹⁹ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 13.

²⁰ Come correttamente indicato da COLOMB DE BATINES, *Appunti*, cit., p. 160.

²¹ Barcellona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Manuscrits, Varia, 8; Barcellona, Biblioteca de Catalunya, 9300/3; Gant, Universiteitsbibliotheek, BHSL.HS.3284; Firenze, Laurenziana, Redi 149; Lleida, Arxiu Capitular, Fons de Roda, RC_0025; Parigi, BnF, Esp. 46, Esp. 205, Esp. 541; Siviglia, Colombina, Ms. 5-5-26. Il testo è noto anche con i titoli *Compendi historial de la Bíblia* o *Gènesi de scriptura*, cfr. I. CAPDEVILA ARRIZABALAGA, *Breviari d'amor: text, còdex, obra*, Tesi di dottorato, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2022, pp. 94-96.

²² J. RIERA I SANS, *La invenció literària de Sant Pere Paqual*, in «Caplletra», I, 1986, pp. 45-60.

²³ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., pp. 12-13.

Guasti (1822-1889) su richiesta dell'avvocato e bibliofilo udinese Pietro Cernazai (1804-1858) che era in contatto con Guasti già dalla fine degli anni '40²⁴.

Nella Biblioteca P. Bertolla del Seminario Arcivescovile di Udine si conserva parte dello scambio epistolare tra Cernazai e Guasti²⁵, che permette di capire come l'abate Pirona sia riuscito a correggere le proprie fonti. La comunicazione tra l'avvocato udinese e il filologo pratese in quegli anni dipendeva dagli studi di Guasti sulla produzione di Torquato Tasso, ma in una prima lettera di Cernazai, non datata, l'avvocato chiede al filologo: «che con tanta cura mi procuri la copia del I capitolo della Bibbia compendiate in catalano». È probabile che questa lettera sia stata scritta come risposta ad una prima missiva, non conservata, nell'attesa di quella datata 1° giugno 1853, nella quale Guasti si giustifica per il ritardo: «Ho indugiato a riscriverle per poterle congiuntamente mandare il brano della *Biblia catalana* (non spagnola), che si conserva nela [*sic*] Laurenziana. La copia è fedelissima [*sic*]». L'insistenza di Guasti sulla lingua del frammento è un buon indicatore che nel primo scambio fosse stato lui ad avvertire che il codice non era in castigliano. Il bifoglio con la trascrizione è conservato nella busta, ed è scritto in una corsiva diversa da quella di Guasti, che si fa più piccola verso la fine del testo. A differenza di quanto pubblicato successivamente da Pirona, la copia del capitolo è completa e non finisce all'inizio del settimo giorno come pubblicato nel volume; inoltre le correzioni e le poche note al testo che l'abate pubblica nell'edizione sono già presenti in questa prima trascrizione. In una lettera successiva (Firenze, 7 luglio 1853, bifoglio) Guasti manda a Cernazai anche la trascrizione delle rubriche del codice laurenziano, seguita da un'ulteriore lettera riguardante il trascrittore:

L'amico che mi fece il favore di copiarmi il brano della così detta *Biblia Laurenziana*, mi ha pur copiato le rubriche [...]. Egli è contento di essere ricompensato dalla sua diligente fatica con una copia dell'opuscolo che l'amico suo intende di pubblicare. [...] è un francese da parecchi anni domiciliato a Firenze. È bibliografo di molto valore, e tale ce lo mostra la sua *Bibliografia dantesca*. Null'altro posso dirle sul canto suo, perché lo conosco come uomo di lettere e nulla più.

²⁴ Su Pietro Cernazai si veda la scheda di C. MORO nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/cernazai-pietro/>>.

Il misterioso trascrittore è dunque lo stesso Paul Colomb de Batines, autore della *Bibliografia dantesca* citata, che essendo occitano poteva con facilità riconoscere la lingua originaria del testo in questione, nonostante quanto pubblicato dallo stesso ne *L'Etruria*. Nell'ultima lettera riguardante il manoscritto laurenziano conservata a Udine (8 settembre 1853), Cernazai ringrazia per l'indice della «*Bibia pequeña* [sic]» e promette di inviare un esemplare dell'opuscolo, che doveva contenere sia il testo sia l'indice del manoscritto laurenziano, al «diligentissimo trascrittore» e altri due a Guasti. Colomb de Batines e Cernazai, però, moriranno prima della pubblicazione delle *Attenenze* pironiane e nello scambio epistolare di Guasti con il fratello di Pietro, il sacerdote Francesco Maria Cernazai (1802-1881), avvenuto dopo la morte del primo, non si accenna al volume dell'abate²⁶. L'uso del castigliano per indicare il titolo dell'opera nell'ultima risposta dell'avvocato udinese conferma la poca attenzione di quest'ultimo al fatto linguistico, che viene invece correttamente raccolto da Pirona nel suo volume.

L'abate, che già dal breve frammento citato nell'articolo di Paul Colomb de Batines si era probabilmente incuriosito della somiglianza grafica tra catalano e friulano, una volta ottenutane la trascrizione decide di pubblicarla con traduzione a fronte, vista la «maraviglia» che la lingua del frammento del Genesi gli ha destato e che trasmette così al lettore:

la lingua in cui fu scritto (cosa maravigliosa ma vera) è tale lingua che, malgrado alcune locuzioni obsolete, può essere letto ed inteso ai popolani del Friuli nel 1859, com'era letto ed inteso ai popolani dell'Andalusia e della Catalogna nel 1300²⁷.

Infine, come cappello introduttivo alla traduzione vera e propria, che si trova dopo l'elenco delle attinenze con il castigliano, ribadisce:

Relazioni di origine ignote alla storia, e per conseguenza remotissime, hanno comunicato a due popoli ora abitanti sotto diverso cielo una medesima favella.

²⁵ Udine, Biblioteca P. Bertolla del Seminario Arcivescovile di Udine, Fondo Cernazai, busta 4, fascicolo 1, carte, 25. Guasti, Cesare. Le trascrizioni della documentazione qui citata sono mie.

²⁶ Le quattro lettere di Francesco Maria Cernazai sono conservate a Prato, Biblioteca Roncioniana, Codice Carte Guasti 347, Ins. 11, e risalgono agli anni 1859 e 1860.

²⁷ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 13.

Questa si è mantenuta lungo la serie dei secoli non incorrotta, ma identica: gli eruditi hanno di che pensarci sopra, sia per la storia dei popoli, sia per la dottrina delle lingue. Gioverà loro il porre l'occhio sul promesso brano di un mss. aneddoto, il quale pone in evidenza il fatto, essere una medesima lingua quella che parlavasi nel secolo XIV tra l'Ebro e i Pirenei, e quella che parlavasi, e parlasi, tra le Alpi Giulie e l'Adriatico²⁸.

La traduzione friulana del frammento del Genesi è stata studiata di recente da Gabriele Zanello²⁹, che vi trova tracce del dialetto del paese natale di Pirona, Dignano, oltre ad alcuni arcaismi, calchi dal catalano e poche incomprensioni. L'impressione che Zanello giustamente ne ricava è che «in generale sembra però che le scelte lessicali, sintattiche e forse anche morfologiche siano vincolate dalla volontà di rendere ancor più evidente l'affinità tra le due lingue»³⁰.

L'aspetto che a mio avviso rende interessante questa traduzione, che potrebbe rimanere un fatto aneddótico, è il successo che ha avuto tra un numero considerabile di personaggi legati al Friuli da una parte e dall'altra del mobile confine.

Il solo testo catalano è copiato tra gli apografi di Giandomenico Ciconi (1802-1869), medico ed erudito della storia e geografia della Patria del Friuli, con il titolo «Parafrasi e commento biblico in dialetto catalano del Trecento», senza indicazioni sulla fonte³¹. Ciconi non lo include, però, nel capitolo sulla lingua che forma parte della sua *Illustrazione di Udine e la sua provincia*, sia nell'edizione complessiva sull'intero Regno Lombardo-Veneto del 1861 sia in quella ampliata e dedicata al solo Friuli dell'anno successivo, nelle quali cita, però, il volume di Pirona³².

²⁸ J. PIRONA, *Attenenze*, cit., p. 36.

²⁹ G. ZANELLO, *La traduzione dalla Genesi nelle Attenenze della lingua friulana di Jacopo Pirona*, in *Von Salzburg über Ladinien und das Aostatal bis Sizilien Wo sich Geolinguistik, Dialektometrie und Soziolinguistik treffen*, a cura di B. Füreder et al., San Martin de Tor, Institut Ladin Micurá de Rù, 2024, pp. 413-428.

³⁰ G. ZANELLO, *La traduzione dalla Genesi*, cit., p. 426.

³¹ Udine, Biblioteca civica Vincenzo Joppi, ms. 520, Apografi di Giandomenico Ciconi, Raccolta 1, ff. 2-5. Il testo non è databile. Su Ciconi si veda la scheda di L. DI LENARDO nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/ciconi-giandomenico/>>.

³² *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, a cura di C. Cantù, vol. 5/2, Milano, Corona e Caimi, 1861, p. 362; G. CICONI, *Udine e la sua provincia. Illustrazione*, Udine, Trombetti-Murero, 1862 [2ª edizione rifusa e ampliata], pp. 300-301.

Nel 1865, il giornalista e politico Pacifico Valussi (1813-1893) afferma che «dopo il sardo, il dialetto friulano è tra gli italiani quello che più si avvicina al latino, per una parte, al provenzale e al catalano per un'altra»³³.

Nonostante Valussi non dia una fonte per questa affermazione, la presenza di Pirona e della stessa lapide di Racchiuso nel volume confermano che questa asserzione dipende dal volume sulle *Attenenze*.

Lo stesso vale per il successivo autore che rileva delle affinità tra catalano e friulano, Prospero Antonini (1809-1884) che, nello stesso anno del volume di Valussi, scrive in esilio a Torino un testo che invoca l'unità del Friuli, nel quale afferma:

Fu avvertito dagli etnografi un fatto singolare, vale a dire quello della esistenza di moltissime analogie e di singolari riscontri, massime nelle inflessioni de' vocaboli, tra l'idioma catalano ed il volgare del Friuli. Chiedendo ragione di tali fenomeni alla storia ed alla etnografia, non saprebbero questi come spiegarsi senza ricorrere a congetture più o meno probabili, senza risalire alle origini comuni dei popoli Celti sparsi nelle Gallie, diffusi per l'Iberia, immigrati più tardi tra le Alpi italiane dalle foci del Varo a quelle della Tarsia³⁴.

Le *Attenenze* di Pirona sono citate alla pagina precedente e a p. 615. Antonini riassume la stessa informazione in un volume successivo, scritto dopo l'ingresso del Friuli (tranne la parte orientale, cioè la Contea di Gorizia) nel Regno d'Italia, che riprende e approfondisce lo stesso tema del volume del 1865, ovvero l'unità della Patria del Friuli, nel quale di nuovo afferma: «Ciò che poi reca meraviglia si è l'attinenza grandissima dell'idioma friulese co' volgari occitanici della Francia meridionale, col catalano, e colla lingua spagnuola»³⁵.

³³ P. VALUSSI, *Il Friuli. Studii e reminiscenze*, Milano, Tipografia internazionale, 1865, p. 250. J. GESIOT, *Il Friuli*, cit., p. 15, citando R. PELLEGRINI, *Una postilla a margine di due impressioni di Nievo sul friulano*, in «Metodi & Ricerche», XXV, 1, 2006, p. 104, afferma che questo sia il primo caso in cui si accenna alle affinità del friulano col catalano. Su Valussi si veda la scheda di T. SGUAZZERO nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/valussi-pacifico/>>.

³⁴ P. ANTONINI, *Il Friuli orientale. Studi*, Milano, Vallardi, 1865, p. 225. Su Antonini si veda la scheda di T. SGUAZZERO nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/antonini-prospere-francesco/>>.

³⁵ P. ANTONINI, *Del Friuli ed in particolare dei trattati da cui ebbe origine la dualità politica in questa regione. Note storiche*, Venezia, Naratovich, 1873, p. 16. Questo è il secondo frammento citato da J. GESIOT, *Il Friuli*, cit., p. 15.

In questo caso l'autore cita direttamente in nota il volume di Pirona.

Il volume dell'abate è infine presente in un articolo dell'archeologo Carlo Gregorutti (1821-1898) che ne approfitta per applicarne l'idea centrale all'antropologia:

Gli abitatori della nostra regione [*scil.* il Litorale austriaco] all'epoca della pietra erano, seguendo la maggiore probabilità, popoli di razza ligure, che da una all'altra estremità delle Alpi si dilatarono per tutta la pianura del Po, che nella loro lingua chiamavasi *Bodincos*, e poi nel loro ulteriore movimento progressivo verso occidente giunsero ad occupare la vallata del Rodano ed il tratto orientale dei Pirenei. In mancanza di altri documenti ci fornisce di ciò la prova l'affinità delle lingue che si riscontra confrontando l'idioma Friulano che si estende dal Tagliamento e dalla cresta delle Alpi all'Isonzo, col Rumeno che fino alla fine del secolo XVII si parlava in parecchie ville dell'altipiano del territorio del Carso di Trieste e nella cosiddetta Ciceria, ove conservasi ancora in qualche villaggio, cogli antichi dialetti di Trieste e dell'Istria, nonché colle lingue Provenzale e Spagnuola, segnatamente coll'idioma della Catalogna che è quasi identico col nostro friulano. [nota 1]

I Castellani o Catalani antichi ed i Catali della vallata del Recca [*scil.* il Timavo] erano probabilmente dello stesso popolo, e segnano colla similitudine dei loro nomi le due estremità opposte della zona occupata dagli antichi Liguri.³⁶

Nella nota 1 al testo si copia il primo paragrafo del testo catalano e il passo corrispondente nella traduzione in friulano di Pirona «in conferma della similitudine fra il Catalano ed il Friulano»,³⁷ citando il volume sulle *Attenenze*.

Nel 1896, l'intero testo catalano e la traduzione in friulano sono ripubblicati sotto il titolo di *Curiosità linguistiche* nel periodico «Pagine friulane»³⁸. L'articolo non è firmato e nell'introduzione è indicata solo la

³⁶ C. GREGORUTTI, *Iscrizioni inedite aquileiesi, istriane e triestine* (Cont. Vedi il vol. XII, p. 159), in «Archeografo triestino», XIII, 1887, pp. 127-128. Su Gregorutti si veda la scheda di S. MAGNANI nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiografico.deifriulani.it/gregorutti-carlo/>>.

³⁷ C. GREGORUTTI, *Iscrizioni inedite*, cit., p. 128.

³⁸ *Curiosità linguistiche*, in «Pagine friulane», IX, 6, 1896, pp. 95-97. L'importanza di questa rivista è delineata da G. FAGGIN, *La letteratura friulana del Goriziano nell'Ottocento e Novecento*, in *Cultura friulana nel Goriziano*, a cura di F. Tassin, Udine, Forum, 2003, p. 137: «Nel 1888 Domenico Del Bianco fonda a Udine la rivista

provenienza del testo dal volume di Pirona. Vengono inoltre citati alcuni passi della disquisizione dell'abate, in particolare quello sull'unità linguistica tra la lingua parlata tra l'Ebro e i Pirenei e quella parlata tra le Alpi Giulie e l'Adriatico.

All'inizio del nuovo secolo, Maria Ostermann pubblica un libro sulla poesia in friulano³⁹, dedicato al padre Valentino (1841-1904), editore, tra le altre cose, di una raccolta di villotte⁴⁰. La studiosa afferma che l'uso della quartina di ottonari, caratteristica del genere, si ritrova anche in Sardegna, Castiglia e Catalogna, spiegandone l'origine grazie alla migrazione di Galli Celti che a larghe ondate giunsero in Italia prima di Brenno⁴¹. Per quanto riguarda il catalano in sé, Ostermann afferma:

[I]l catalano assomiglia molto al dialetto del Friuli per la disposizione delle vocali e consonanti e per le radici comuni.

Non rammento in che giornale barcellonese fu trodotta [*sic*] in catalano una leggenda nostra: *Il lât di Çhamp*; ebbene, la sola differenza che esisteva fra i due esemplari era che il dialetto di Barcellona scriveva *mas* in luogo di *plui* (più). È probabile adunque che la comunanza delle origini e delle favelle avesse esercitato una certa efficacia su quei popoli, in modo che essi, sentendo le cose alla medesima maniera, le espressero egualmente nel concetto e nei metri. Quanto alla Sardegna poi, anch'essa fu abitata in tempi antichissimi dagl'Iberi che appartenevano al gruppo celtico; quindi anche per la poesia dei Sardi vale ciò che ho detto per quella degli Spagnuoli⁴².

Al testo del Genesi di Pirona se ne sostituisce dunque uno nuovo facente la medesima funzione. *Il lât di Çhamp* (it. il lago di Campo) è una leggenda che il padre di Maria aveva pubblicato nelle «Pagine friulane»⁴³ su un lago che si estendeva nella valle a sud dei canali di Carnia e del Ferro fino a San Daniele, Majano, Buja, Artegna e Ragogna (fur. *Ruvigne*), chia-

«Pagine Friulane», che avrà 17 anni di vita e sulla quale scriveranno numerosi studiosi e poeti del Friuli tutto: il periodico rappresentò un legame tra i friulani del Regno d'Italia e quelli dell'Impero Austro-Ungarico, che vi collaborarono volentieri».

³⁹ M. OSTERMANN, *La poesia dialettale in Friuli*, Udine, Del Bianco, 1900.

⁴⁰ V. OSTERMANN, *Villotte friulane*, Udine, Del Bianco, 1892. Su Valentino Ostermann si veda la scheda di G.P. GRI nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionario biograficodeifriulani.it/ostermann-valentino/>>.

⁴¹ M. OSTERMANN, *La poesia*, cit., pp. 3-4.

⁴² M. OSTERMANN, *La poesia*, cit., p. 4.

⁴³ V. OSTERMANN, *Il lât di Glemone*, in «Pagine friulane», I, 12, 1889, p. 192.

mato Campo di Gemona. L'attuale colle di Osoppo sarebbe stato abitato in quel momento da un drago, sconfitto da un eremita, che scomparendo avrebbe creato a Pinzano una cavità dove sarebbero sprofondate le acque. Non si rintracciano traduzioni catalane di questo testo nelle riviste catalane contemporanee e sembra poco probabile che, traducendo il testo di Valentino Ostermann, si ottenga lo stesso effetto del Genesi tradotto da Pirona, non citato nel volume della studiosa. Fino a prova contraria, si deve dunque sospettare che non esista una traduzione di questa leggenda, ma che Maria Ostermann creda nell'affinità tra friulano e catalano a tal punto da pensare che anche lo scritto del padre non avrebbe presentato varianti significative in traduzione. Verso la fine del volume, la studiosa ribadisce l'unità della Patria del Friuli, con uno chiaro intento antitedesco in linea con le idee di Antonini:

Come ho notato altra volta, il dialetto [friulano] si presta ancora ad uno scambio affettuosissimo di versi tra i Friulani liberi e i Friulani irredenti, versi che esprimono la fratellanza nei pensieri, nelle aspirazioni, negli ideali dei due popoli già fratelli nelle origini e nella lingua.

Udine ha in cuore Gorizia e Trieste, Trieste e Gorizia dicono «Se ci aprite il cuore ci troverete scritto Italia e Udine», questa poesia frutto spontaneo del sentimento patriottico, che non nasce dallo studio, che non viene dal poeta letterario, ha più valore di cento leghe nazionali, di mille società, perché nata fra il popolo, mantiene vivo nel popolo il sentimento dell'indipendenza, e dell'odio verso i Tedeschi⁴⁴.

Il percorso tracciato finora permette di giustificare alcune delle affermazioni che Luigi Rodaro include nel suo *Linguaggio friulano*, volume sulla lingua friulana che include un'antologia di testi catalani in prosa e in versi tradotti nella stessa lingua, come, per esempio:

Se qualcuno volesse continuare verso ponente, l'esame analitico del prof. Ascoli, troverebbe elementi che affratellano, con le parlate ladine, i linguaggi piemontesi, provenzali e catalani; questi ultimi oltre la catena dei Pirenei; e, potrebbe constatare che gli estremi di questa lunghissima zona, che attraversa quattro nazioni, il Friuli, cioè, ed il territorio di Valencia, in Spagna, si toccano. Fra queste due regioni così lontane fra loro vi esiste, in fatto di linguaggio, una tale affinità che sorprende e che non si riscontra fra altre lingue nel mondo⁴⁵.

⁴⁴ M. OSTERMANN, *La poesia*, cit., p. 163.

⁴⁵ V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., p. 17.

Dopo aver spiegato la simile posizione dell'accento in friulano e in spagnolo aggiunge:

Quand'anche non esistessero altri motivi a conforto a questo suffragio dell'ipotesi che le parlate celt-ibere abbiano avuto influenza nella formazione del nostro friulano, questa sola concomitanza nella loro tendenza e natura, dovrebbe essere argomento degno di seria considerazione⁴⁶.

Nel capitolo 6 riprende l'idea, già presente in Pirona, che il *ch* castigliano corrisponda all'attuale *cj* friulano⁴⁷. Nel seguente⁴⁸ indica che il grafema *ç* aveva in castigliano lo stesso valore di quello friulano e che «nella lingua catalana, invece, si è conservata sino ai nostri giorni, come da noi»⁴⁹ quando invece si è già indicato che il grafema *ç* rappresenta l'affricata palatale sorda [tʃ] in friulano e non la fricativa alveolare sorda [s] del catalano. Nel capitolo 10 riprende l'idea ascoliana che il friulano abbia la stessa dipendenza dal ladino quanto il catalano dal provenzale⁵⁰, dalla quale ricava le seguenti conclusioni:

Ora, se forti vincoli, che la scienza glottologica sa trovare, uniscono il linguaggio friulano a quelli che si parlano nella zona ladina e se nulla di simile, secondo l'evidente concetto del chiarissimo scrittore, avviene per la lingua catalana, si dovrebbe dedurre che nulla di comune vi fosse tra il friulano ed il catalano. Invece fra queste due lingue esiste una tale affinità, malgrado la distanza che le separa, che non si riscontra fra altre lingue al mondo. Così si manifesta un contrasto fra la critica glottologica e la realtà dei fatti. [...] Pensiamo che il linguaggio friulano sia qui [*scil.* in Spagna] comparso già in formazione nella sua elementare tessitura originale e sia stato importato da veterani, assoldati in Spagna o da intere legioni trasportate da colà per le varie vicende della guerra ed a scopo di colonizzazione⁵¹.

L'«eccezionale affinità»⁵² tra catalano e friulano è dimostrata nella terza parte del volume, l'antologia vera e propria. Rispetto a quanto indicato da

⁴⁶ V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., p. 35.

⁴⁷ V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., pp. 77-82.

⁴⁸ V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., pp. 83-87.

⁴⁹ V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., p. 85.

⁵⁰ G.I. ASCOLI, *Saggi ladini*, in «Archivio Glottologico Italiano», I, 1873, p. 476. L'affermazione sarà ripresa anche da Pasolini, cfr. J. GESIOT, *Il friulano*, cit., pp. 15-16.

⁵¹ V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., pp. 95-97.

⁵² V.G. BLANCH, *Linguaggio friulano*, cit., p. 98.

Gesiot⁵³ e poi precisato da Rigobon⁵⁴ sulle fonti possiamo aggiungere alcuni dati. Sono infatti riuscito a contattare Luciano Rodaro, pronipote di Luigi, il quale mi ha confermato che il fondo librario del prozio è andato perduto, né sono riuscito a trovarne tracce nelle biblioteche locali. Per quanto riguarda l'antologia poetica che l'autore dà come fonte, questa non è, come indicato da Gesiot e messo già in dubbio da Rigobon, *Les cent millors poesies de la llengua Catalana* a cura di Ernest Moliné i Brasés⁵⁵, bensì quella di Josep Maria Capdevila del 1925⁵⁶ che, a differenza della prima, include tutti i testi selezionati, nonostante l'antologista friulano non lo indichi per tutte le poesie, spesso riportate in forma non integrale (vedi appendice, *infra*) proprio perché le parti mancanti non permettono di mostrare l'affinità tra le due lingue. Un'ulteriore conferma che la fonte di Rodaro è l'antologia di Capdevila è la curiosa posizione del *punt volat* che in entrambi i volumi è rappresentato molto in alto.

Per quanto concerne i testi in prosa, sia Gesiot sia Rigobon non individuano la traduzione in catalano de *La barraca* di Vicente Blasco Ibáñez, da cui si citano due passi, pubblicata nel 1927 da Miquel Duran i Tortajada (Miquel Duran de València)⁵⁷. Rimangono invece valide le ipotesi di Rigobon che Rodaro non conosca l'antologia di Giardini⁵⁸ e che la fonte dell'unico frammento da Eiximenis provenga dall'edizione di Marçal Olivar del 1925⁵⁹; e di Gesiot e Rigobon sulla provenienza dei racconti di Ernest Martínez Ferrando dal volume *Primavera inquieta* del 1927⁶⁰. Rodaro aveva quindi accesso a testi pubblicati pochi anni prima della realizzazione del suo volume; come siano arrivati nelle sue mani, però, è un percorso ancora tutto da approfondire⁶¹.

⁵³ J. GESIOT, *Il Friuli*, cit., pp. 19-20.

⁵⁴ P. RIGOBON, *Giorgio Faggin catalanista: cinque traduzioni inedite di poesia catalana*, in «Rivista Italiana di Studi Catalani», XI, 2021, pp. 223-231.

⁵⁵ *Les Cent millors poesies de la llengua catalana, triades per E. Moliné y Brasés*, Barcelona, Antoni López, 1918 (nuova edizione 1925).

⁵⁶ J.M. CAPDEVILA, *Les cent millors poesies líriques de la llengua catalana*, Barcelona, Barcino, 1925.

⁵⁷ V. BLASCO IBÁÑEZ, *La barraca*, traduzione e prologo a cura di M. Duran de València, Barcelona, Mentora, 1927.

⁵⁸ C. GIARDINI, *Antologia di poeti catalani contemporanei 1845-1925*, Torino, Le Edizioni del Baretto, 1926; P. RIGOBON, *Giorgio Faggin*, cit., p. 226.

⁵⁹ F. EIXIMENIS, *Contes i faules, text, introducció, notes i glossari de Marçal Olivar*, Barcelona, Barcino, 1925; P. RIGOBON, *Giorgio Faggin*, cit., p. 226, n. 8.

⁶⁰ E. MARTÍNEZ FERRANDO, *Primavera inquieta*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1927; J. GESIOT, *Il Friuli*, cit., p. 20; RIGOBON, *Giorgio Faggin*, cit., p. 225.

3. La Contea di Gorizia e i Paesi catalani

I legami tra la Contea di Gorizia e la Catalogna sono più antichi di quanto possa sembrare. Il 17 ottobre 1314 Giacomo II d'Aragona (1267-1327) scrive alla figlia Isabella (1302-1330), andata in sposa a Federico I d'Asburgo (1289-1330), affinché si informi sui conti goriziani, visto che Enrico II di Gorizia (1266-1323) aveva scritto al sovrano catalano-aragonese chiedendo una sposa tra le figlie del re per uno dei suoi figli⁶². Nel 1350, Pietro il Cerimonioso (1319-1387) autorizza una missione di un cantore della Cappella reale in quella che viene indicata in generale come *Alemanya*, per conto della moglie, la regina Eleonora di Sicilia (1325-1375) che voleva tentare di recuperare una sua possibile eredità nel ducato e nella contea di Carinzia, visto che sua madre, Elisabetta di Carinzia (c. 1303-1352), apparteneva da parte paterna al ramo tirolese (mainardino) dei conti goriziani⁶³. Tra i diversi nobili cui deve rivolgersi il cantore si trovano anche i conti di Gorizia del ramo albertino, ovvero quelli residenti nel Friuli orientale.

Arrivando al periodo che ci interessa, un solo anno prima della pubblicazione delle *Attenenze* di Pirona, il goriziano Carlo Catinelli (1780-1869) pubblica un volume nel quale esprime tutta la sua contrarietà all'unificazione della penisola italiana⁶⁴. Catinelli aveva infatti combattuto per

⁶¹ Rigobon suggerisce: «si potrebbe immaginare, come spesso capitava in quegli anni, ad un informatore in Catalogna o nel País Valencià che fornisce le indicazioni e magari anche i testi», P. RIGOBON, *Giorgio Faggin*, cit., p. 226.

⁶² *Monumenta Germaniae Historica, Constitutiones* V, pp. 79-80, ed. digitale online: <<https://www.dmgh.de/const.htm>>. Sull'importante ruolo politico di Enrico II nel nordest italiano si rimanda alla scheda di S. TAVANO nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/enrico-ii/>> e a quella a cura di J. RIEDMANN nel *Dizionario Biografico degli Italiani*: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico_res-b53011c1-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico_res-b53011c1-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)>. La storia dei conti di Gorizia nel medioevo è stata ricostruita da W. BAUM, *I conti di Gorizia. Una dinastia nella politica europea medievale*, Gorizia, Provincia di Gorizia / Libreria Editrice Goriziana, 2000.

⁶³ I documenti di questa missione sono pubblicati nella banca dati MiMus: MiMus DB, doc. 1038: <<https://mimus.ub.edu/ca/mimus-db/document/view/1038>>; doc. 1039: <<https://mimus.ub.edu/ca/mimus-db/document/view/1039>>; doc. 1937: <<https://mimus.ub.edu/index.php/ca/mimus-db/document/view/1937>>.

⁶⁴ C. CATINELLI, *Sopra la questione italiana. Studj*, Gorizia, Paternolli, 1858. Su Catinelli si veda la scheda di S. CAVAZZA nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/catinelli-carlo-senior/>>.

l'Austria contro la Francia napoleonica e quando Gorizia entrò a far parte del governatorato delle Province Illiriche (1809-1813) si arruolò nella *Italian Levy* organizzata dagli inglesi in chiave antifrancese partecipando alla campagna di Spagna. In particolare, prese parte all'assedio di Taragona dell'estate del 1813, come ricorda nel volume:

io stesso sono stato testimone nel 1812 [*sic*] di un combattimento in Catalogna presso Villafranca fra Taragona e il Lobregat, nel quale la cavalleria anglo-sicula rovesciò e ruppe la cavalleria, erano corazzieri, del maresciallo Suchet, che passava per invincibile⁶⁵.

Il goriziano ha una certa conoscenza anche degli eventi storici locali, che vengono comparati con la situazione friulana in relazione ai moti del 1848 e alla rifondata Repubblica di San Marco: «A Venezia si sperava che segnatamente l'Alto-Friuli diverrebbe un'Alta-Catalogna, il Basso, una Vandea, e Udine, la Capitale, un'altra Saragossa. E sembra che Carlo-Alberto [di Savoia] dividesse con Venezia le stesse speranze»⁶⁶.

La presenza di Catinelli in Catalogna giustifica quindi, con cognizione di causa, l'affermazione nello stesso volume che «il dialetto friulano si avvicina assai più al provenzale francese e al catalano che al veneziano»⁶⁷, senza alcuna connessione, in questo caso, con il volume di Pirona.

Il barone Carl von Czörnig (1804-1889) ha avuto un ruolo non marginale non solo sulla posizione del friulano all'interno dell'impero Austroungarico, ma anche per quanto riguarda le *Attenenze* di Pirona. Prima di stabilirsi definitivamente a Gorizia nel 1866, dove conia l'appellativo di Gorizia «Österreichs Nizza», si era già occupato del friulano e nella corrispondenza che intrattiene con Pirona, precedente alla pubblicazione del volume sulle *Attenenze*, suggerisce all'abate: «Le sarei grato, s'Ella volesse notare su d'un pezzo di carta le similitudini e discrepanza della lingua furlana colla lingua francese, provenzale e spagnola e latina.» (Trieste, 14, giugno 1852)⁶⁸, esattamente quello che farà Pirona nel suo studio, allargando la proposta del barone con l'inclusione del catalano.

⁶⁵ C. CATINELLI, *Sopra la questione italiana*, cit., p. 400, n. 1.

⁶⁶ C. CATINELLI, *Sopra la questione italiana*, cit., p. 342.

⁶⁷ C. CATINELLI, *Sopra la questione italiana*, cit., pp. 222-223.

⁶⁸ Udine, Biblioteca Civica Vincenzo Joppi, Ms. 492, p. 201. Frammenti di questa lettera sono pubblicati in C. MEDEOT – C. FAGGIN, *Carl von Czoernig, studioso del Friuli*, in «Ladinia», II, 1978, p. 165. Su Czörnig si veda la scheda di S. TAVANO nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/czoernig-carl/>>.

Czörnig, che vedeva nella lingua friulana non un dialetto figlio dell'italiano ma una lingua-sorella, e che nel suo lavoro più notevole, la *Ethnographie der oesterreichischen Monarchie*⁶⁹, e in altre opere considerava il popolo friulano separatamente dai cittadini italiani del regno asburgico, riceve il lavoro di Pirona dallo stesso abate nel 1868⁷⁰ e lo riassume sia in un testo dedicato principalmente alla linguistica⁷¹, nel quale le prime linee del frammento in catalano e la traduzione in friulano sono riportate a p. 60, sia nel volume dedicato alla contea di Gorizia e alla storia del Friuli, senza riportare la traduzione ma citando: il contenuto del manoscritto laurenziano; il fatto che sia perfettamente comprensibile a un friulano contemporaneo; che il nucleo del friulano è basato sul linguaggio dei Celti precedente la prima immigrazione, quando questo popolo che si estendeva dalle Alpi alla Spagna orientale usava un dialetto comune⁷².

Le teorie di Czörnig sul popolo friulano e la sua lingua saranno respinte non solo dal settore italiano ma anche dalla stessa corona d'Austria che nel censimento del 1880 già contava i friulani tra gli italiani⁷³, ma dovevano comunque aver lasciato un segno su un nobile goriziano che fu uno dei direttori della *Società promotrice per la cura climatica* ovvero l'associazione che, applicando le idee di Czörnig, stimolava la creazione di alberghi per cure termali e di manifestazioni per gli ospiti a Gorizia: il conte Carlo Coronini von Cronberg (1818-1910)⁷⁴. Conservatore filoasburgico e scritto-

⁶⁹ C. VON CZOERNIG, *Ethnographie der oesterreichischen Monarchie*, Wien, K.-K. und Staatsdruckerei, 1857.

⁷⁰ Come indica nella lettera in cui ringrazia Pirona per l'invio del volume, datata 16 aprile 1868 (Udine, Biblioteca civica «Vincenzo Joppi», ms. 492, pp. 235-236). Czörnig chiede all'abate anche il volume di Antonini, proibito in quel momento nel regno Asburgico (Udine, Biblioteca civica «Vincenzo Joppi», ms. 492, pp. 245).

⁷¹ C. VON CZOERNIG, *Die Alten Völker Oberitaliens. Italiker (Umbrier), Raeto-Etrusker, Raeto-Ladiner, Veneter, Kelto-Romanen*, Wien, Hölder, 1885, pp. 60-61.

⁷² C. VON CZOERNIG, *Das Land Görz und Gradisca*, vol. I, Wien, Braumüller, 1873, nota alle pp. 55-56.

⁷³ Cit. in C. MEDEOT – C. FAGGIN, *Carl von Czoernig*, cit., p. 168.

⁷⁴ D.L. FAIN, *Società di cultura a Gorizia nel XIX secolo*, in *Ottocento goriziano (1815-1915). Una città che si trasforma*, a cura di L. PILLON, pp. 55-57; L. PILLON, "Il municipio da molti anni accarezza l'idea di sfruttare l'industria del forestiero...". *Rilevazioni statistiche, trasformazioni urbane e promozione della città a centro di soggiorno*, in *Ottocento goriziano (1815-1915)*, cit., pp. 112-117. Si veda anche la scheda di M.C. CESCUTTI nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodei friulani.it/coronini-cronberg-carlo-hieronymus-nikolaus/>>.

re in diverse lingue⁷⁵, Coronini pubblica sulle «Pagine friulane» del 1895⁷⁶ un'insolita poesia in quartine d'ottonari, ovvero nel metro delle villotte, nella quale compara i maiorchini ai friulani (fig. 1):



(1) Popolo dell' isola di Majorca, che l' illustre signor Conte ne' suoi viaggi ebbe a visitare, e che gli fece più fortemente ricordare la Patria diletta — questo nostro bel Friuli, dove il popolo parla un dialetto che per molti aspetti somiglia allo spagnuolo.

Fig. 1. C. Coronini von Cronberg, *Furlàns e Mallorquins*

⁷⁵ Cfr. G. FAGGIN, *La letteratura friulana*, cit., p. 143; H. KITZMÜLLER, *Un capitolo dimenticato di storia della letteratura austriaca*, in *Cultura tedesca nel Goriziano*, Gorizia, Istituto di storia sociale e religiosa, 1995, pp. 63-68, che accenna alla produzione in francese e friulano del conte a p. 67; IDEM, *Un capitolo dimenticato della letteratura goriziana in lingua tedesca. Il Settecento e l'Ottocento*, in *Cultura tedesca nel Goriziano*, a cura di L. Ferrari, Gorizia / Udine, Istituto di storia sociale e religiosa / Forum, pp. 180-181, senza accenni alla produzione in lingue diverse dal tedesco.

Oltre alla somiglianza tra le lingue indicata nella seconda quartina, è da notare la grafia di *mallorquins*, che non rispetta le norme ortografiche friulane allora in voga ma ricalca la grafia catalana. Il conte Coronini era infatti a stretto contatto con l'arciduca Luigi Salvatore d'Asburgo-Lorena (1847-1915), essendone diventato il *Kammervorsteher* proprio nell'anno in cui si pubblica questa poesia, all'età di 77 anni⁷⁷. I due avevano uno scambio epistolare dal 1869 e il conte riceveva da tempo le pubblicazioni dell'arciduca. Coronini visitò Maiorca nella primavera del 1895, ma poi, vista l'età avanzata, chiese di essere esonerato dal seguire l'arciduca nei suoi molteplici viaggi. Il ruolo venne successivamente preso dal pronipote omonimo, Carlo Maria Ernesto Coronini, dal 1907 fino alla morte dell'arciduca, seguendo, questa volta, solo nei suoi viaggi all'interno della Corona asburgica⁷⁸.

S'Arxiduc aveva visitato il Lombardo-Veneto e il Litorale austriaco tra il 1861 e il 1863, raccogliendo le impressioni che questo viaggio gli aveva lasciato nel volume pubblicato nel 1868 dal titolo *Excursions artistiques dans la Vénétie et le Littoral*⁷⁹. Il capitolo 7 *De Venise à Trieste, Aquilée, Udine, Conegliano* è per la gran parte dedicato a descrivere Trieste, raggiunta in barca da Venezia. L'arciduca si dirige poi, sempre via mare, a Monfalcone e da lì raggiunge via terra Aquileia, della quale descrive il passato romano e medievale. Ritornato poi a Monfalcone, Luigi Salvatore

⁷⁶ C. CORONINI VON CRONBERG, *Furlàns e mallorquins*, in «Pagine Friulane», VIII-IX, 1895, p. 142.

⁷⁷ I. PANGERL, *Die Kammervorsteher von Erzherzog Ludwig Salvator – Eugenio Sforza, Karl Coronini von Cronberg sen. und Karl Coronini von Cronberg jun. – als Bindeglieder zum keiserlichen Hof in Wien*, in *Ludvík Salvátor Toskánský, v roce 170. Výročí narození. Otázky, problémy a perspektivy výzkumu*, a cura di E. Gregorovičová, Praha, Národní Archiv, 2018, pp. 297-299.

⁷⁸ L. PANGERL, *Die Kammervorsteher*, cit., pp. 299-310. Accenni ai due camerlenghi goriziani sono riportati in L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Frasi d'affetto e vezzeggiativi in friulano*, Udine, Gaspari 1996, p. XX; B. MADER, «Mi creda sempre suo aff. A. Luigi Salvatore ecc.»: l'arciduca Lodovico Salvatore e la sua presenza a Trieste, quale risulta dalla sua corrispondenza con Carlo de Marchesetti, in «Annales. Series historia et sociologia», XIV, 1998, p. 159. Su Carlo Maria Ernesto Coronini si veda la scheda di C. MORETTI nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodei friulani.it/coronini-cronberg-carlo-maria-ernesto/>>, che non registra, però, il servizio di Carlo Coronini jr. presso l'arciduca.

⁷⁹ L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Excursions artistiques dans la Vénétie et le Littoral*, Praha, H. Mercy, 1868, pp. 183-221.

si serve della linea di treno da poco inaugurata che portava a Udine, passando per Gorizia. Di Udine espone solo alcuni elementi artistici, poi il viaggio prosegue verso Conegliano (nell'attuale Veneto) facendo accenni al passaggio sul ponte del Tagliamento e alla città di Pordenone. Tranne un breve accenno al multilinguismo triestino⁸⁰, nel testo non si rintracciano allusioni linguistiche riguardanti la regione, che l'arciduca conoscerà meglio successivamente.

Oltre alla dimora maiorchina, infatti, Luigi Salvatore possedeva anche la villa di Zindis presso Muggia, a sud di Trieste, acquistata nel 1876, dove trascorse lunghi periodi fino alla dichiarazione di guerra dell'agosto 1914. In quel momento si spostò a Gorizia, risiedendo nella Villa Ceconi fino al maggio del 1915 e solo allora, obbligato dalla difficile situazione politica per un membro della casa reale asburgica, si trasferì a Brandýs, dove morì nel mese di ottobre⁸¹. Proprio all'anno della morte di Luigi Salvatore risale l'unica sua pubblicazione riguardante il friulano: *Zärtlichkeits Ausdrücke und Koseworte in der friulanischen Sprache*⁸². Il lavoro etnolinguistico consiste in una raccolta di vezzeggiativi e frasi affettuose in friulano, tradotte in italiano e in tedesco. Il progetto è dello stesso arciduca, come indica nella ricca introduzione, mentre il lavoro sul campo è stato effettuato da Ugo Pellis (1882-1943) e da Dolfo Zorzut (1894-1960), le traduzioni in italiano si devono a Giorgio Pitacco (1866-1945) e quelle in tedesco a Marie von Schmitzhausen (sotto lo pseudonimo Paul Maria Lacroma, 1851-1929)⁸³. L'introduzione a questo volume è estremamente aggiornata infatti, probabilmente grazie a Pellis, Luigi Salvatore cita i lavori di Ascoli, di Theodor Gartner (1843-1925) e dell'allievo di quest'ultimo, ovvero lo stesso Pellis. Fornisce una descrizione geografica completa della lingua ed elenca svariati testi e autori letterari dal XIV secolo in poi. Non cita, però, né Pirona né Czörnig, essendo la sua fonte principale per la parte sulla letteratura il libro di Maria Ostermann che abbiamo citato in precedenza, a proposito del quale, e senza sottolinearne il dichiarato spirito antitedesco, scrive:

⁸⁰ «Dans le rue de Trieste on entend parler presque toutes les langues, l'allemand, l'italien, le slave, le français, l'anglais, le grec, le turc [...]», L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Excursions artistiques*, cit., p. 186.

⁸¹ Cfr. B. MADER, "Mi creda sempre suo aff. A. Luigi Salvatore ecc.", cit., pp. 142-143, 159-160.

⁸² L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Zärtlichkeits Ausdrücke und koseworte in der friulanischen Sprache*, Prag, Druck und Verlag von Heinr. Mercy Sohn, 1915, riedito con traduzione in italiano in IDEM, *Frase d'affetto*, cit.

Mir ist eine gewisse Ähnlichkeit des Friulanischen mit der catalanischen Sprache aufgefallen. Auch Maria Ostermann (La poesia dialettale in Friuli, Udine, 1900) hebt diese Ähnlichkeit zwischen beiden Sprachen hervor. So wurde in einer Zeitung aus Barcellona eine friulanische Villotta ins Catalanische übersetzt, der »Il-lôt di champ«, und der Unterschied zwischen beiden war nur der, daß im Catalanischen »mas« geschrieben wurde, statt des friulanischen »plui«⁸⁴.

Anche l'arciduca si aggiunge dunque alla lista di chi afferma che il friulano, che aveva potuto ascoltare direttamente⁸⁵, assomiglia al catalano, ma il suo testo non conferma l'esistenza della traduzione della leggenda, al contrario la cita esclusivamente a partire dal testo di Ostermann. Non corregge infatti il castiglianismo «mas», considera il testo in prosa una villotta, e commette un errore di trascrizione che ne catalanizza ancor più il titolo, confondendo probabilmente il fur. *il lât* (it. il lago) con il sostantivo catalano *illot* (it. isolotto), non avendo quindi presente né il tema della leggenda né il testo vero e proprio.

In Catalogna, dove appunto non si trova traccia della traduzione della favola di Ostermann, si pubblica invece un interessante poema irredentista legato alla questione del Litorale austriaco, non ancora passato all'Italia. Il 6 ottobre 1918, nella rivista settimanale «Catalana», Alfons Maseras (1884-1939) pubblica un *Impromptu* dedicato alla regina dei *Jocs florals del Penedès* dello stesso anno: «na Maria Lluïsa S. de Nigris de Ràfols», eletta regina dei giochi dal vincitore, Josep Carner⁸⁶:

⁸³ Così è indicato da H. KITZMÜLLER, *Il friulano "austriaco" sino al 1918*, in *Cultura friulana*, cit., p. 307. Nell'introduzione, l'arciduca afferma che tutto il materiale, inclusa la traduzione, è stata fatta sotto la sua direzione da Pitacco, L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Frsi d'affetto*, cit., p. XXX (l'originale tedesco a p. 15).

⁸⁴ «Ho rilevato una certa affinità del friulano con la lingua catalana. Anche Maria Ostermann (La poesia dialettale in Friuli, Udine 1900) sottolinea questa somiglianza fra le due lingue. Così in un giornale di Barcellona è stata tradotta in catalano una villotta friulana, *Il-lôt di champ*, e l'unica differenza tra le due versioni era che in quella catalana c'era *mas* invece del *plui* friulano.», L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Frsi d'affetto*, cit., italiano: p. XXIV (tedesco: p. 8).

⁸⁵ Come indica nell'introduzione: L.S. D'ASBURGO-LORENA, *Frsi d'affetto*, cit., p. XXIV (tedesco p. 7-8).

⁸⁶ «Jocs florals del Penadès: Les composicions que's varen rebrer ascendiren a 324, havent sigut guanyador de la Flor Natural, el poeta En Josep Carner, qui d'acord amb la Junta Directiva de "La Principal" ha nomenat Reina de la Festa a la distingida senyora Na Maria Lluïsa S. de Nigris de Ràfols.», *Noves*, «Acció: periòdich quinzenal, portaveu de la Associació Catòlica» 10/488, 21/09/1918, p. 3.

Impromptu

Damunt la llisa del combat,
l'heroi us ha proclamat
regina de la poesia.
Tots serèm els súbdits d'aytal Magestat.
Tots us retrèm pleitesia.

Encara laç de la lluyta incruent,
jo vinch a vós tímidament,
gosat y confús
en ésser l'intrús
del vostre reyalme.
Y en ser hi us demanaré
no pas un troç de lloré',
sinó una palma.

Una palma, Magestat,
pels vostres germans del Friul irredent,
que sota'l cel inclement
y en mig del ferro rohent
y en les eternes congestes
escriuen gestes
de llibertat.

Sabràn axí, vostres heroychs germans,
com en la lluyta llur aquí'ls tendim les mans.
Y en rebre nostra ofrena fervorosa y commosa,
lloaran, Magestat,
la corona ideal qu'en vostra testa posa
l'heroi del nostre combat⁸⁷.

A mia conoscenza, non si trovano altre poesie così chiaramente irredentiste fuori dall'Italia e il fatto che l'opera sia stata pubblicata dopo la rotta di Caporetto (ottobre-novembre 1917) la rende ancora più interessante.

La destinataria di questo poema, Maria Luisa Schlömer Nigris, era la moglie di Enric Ràfols i Martí, che gestiva un'impresa di commercio estero ed era stato deputato alla Mancomunitat dal 1919 al 1923 per la *Lliga regionalista*, passando poi al partito liberale-romanonista fino al 1931,

⁸⁷ A. MASERAS, *Impromptu*, in «Catalana», I, 27, 1918, p. 172.

quando fu tra i fondatori del *Partit agrari de Catalunya*⁸⁸. Nello stesso anno aveva iniziato il suo ruolo di segretario della recentemente fondata *Asociación Hispano-Islámica* di Madrid⁸⁹ e successivamente passò ad appoggiare il regime franchista. Nel 1941 pubblicò un articolo in italiano sulla rivista dell'Istituto Fascista dell'Africa Italiana dal titolo *La Spagna, gli arabi e il nuovo ordine mondiale*⁹⁰.

Un ritratto di Maria Luisa è pubblicato nell'*àlbum de la gentilesa* della rivista «Bella Terra» nel 1923 (fig. 2)⁹¹.

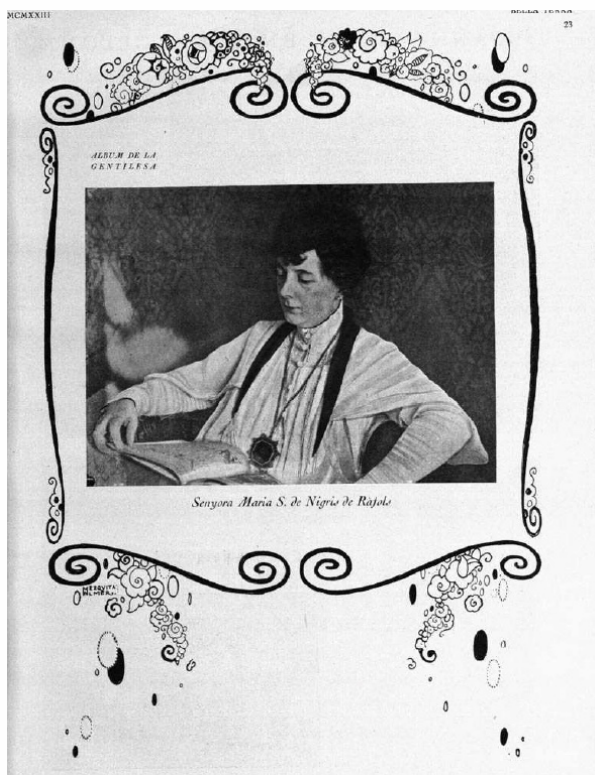


Fig. 2. Ritratto di Maria S[chlömer] de Nigris de Ràfols

⁸⁸ <<https://www.diputatsmancomunitat.cat/els-diputats/rafols-i-marti-enric/>>.

⁸⁹ Cfr. M. ZARROUK, *L'association Hispano-Islamique: réformisme républicain, aventure intellectuelle ou intérêts économiques?*, in «Hespéris-Ramuda», XXXIX, 2, 2001, pp. 133-145.

⁹⁰ E. DE RÀFOLS, *La Spagna, gli arabi e il nuovo ordine mondiale*, in «Africa Italiana,

Ho contattato il prof. Wifredo de Ràfols, nipote della coppia, che non ha potuto darmi molte informazioni, mi ha solo comunicato che a suo parere Maria Luisa era nata a Trieste, parlava tedesco e italiano e che i due si erano probabilmente conosciuti ad Amburgo.

A Udine si conserva una lettera dattiloscritta che Ràfols invia a Enrico del Torso (1876-1955), fotografo e studioso di araldica⁹², il 23 dicembre 1916. Questa missiva è la risposta di Ràfols alla lettera di Del Torso del 7 ottobre in risposta a una prima comunicazione di Ràfols, entrambe perdute. In quella conservata, Ràfols ringrazia l'udinese per la risposta precedente in cui chiariva alcuni dubbi sulla famiglia Celotti e riporta la gioia della moglie per una fotografia che aveva incluso «ove rappresenta una piccina parte del suo caro paese nativo»⁹³. L'ambiguità del termine «paese» non permette di chiarire a cosa si riferisca precisamente la fotografia inviata, ma certo solleva dei dubbi sul fatto che possa riguardare Trieste e non qualche altro luogo del Friuli, cui sembra riferirsi in un altro punto della stessa missiva. Ràfols continua infatti il suo scritto rendendo noto a Del Torso che la coppia celebra le vittorie italiane (probabilmente le battaglie dell'Isonzo ottava e nona) che seguono leggendo il «Corriere della sera», augurando che l'esercito italiano arrivi presto a Fiume e a Lubiana. Enric dà, poi, il motivo di queste lettere, ovvero la ricerca genealogica della famiglia di Maria Luisa, visto che, per entrare in un ordine militare spagnolo non specificato nella lettera, gli era necessario presentare prove di nobiltà anche per la moglie⁹⁴. Tra i cognomi delle famiglie su cui fare ricerca non si cita mai quello d'origine tedesca Schlömer, censurato anche nella dedica della poesia di Maseras e nelle pubblicazioni contemporanee, ma solo quelli friulani Celotti, Villalta, Ovio, Ferro e Ricchieri. Chiede inoltre a Del Torso di trovare informazioni su Annibale Nigris, nato a Villesse nel 1808 e morto a Gradisca nel 1914, e i suoi antenati. Non si indica la relazione di quest'ultimo con Maria Luisa,

pubblicazione mensile dell'Istituto Fascista dell'Africa Italiana», 1941-1942, pp. 7-11, <<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/TO00085551/1940-1941/unico/00000217>>.

⁹¹ In «Bella Terra», novembre 1923, p. 23.

⁹² Su Del Torso si veda la scheda di L. CARGNELUTTI – A. GIUSA nel *Nuovo Lirutti*: <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/del-torso-enrico/>>.

⁹³ Udine, Biblioteca civica Vincenzo Joppi, Fondo del Torso 64/III, Cc. 622, terza cartella, lettera di Enric Ràfols. La trascrizione è mia.

⁹⁴ Ràfols entrerà nell'*Orden Sagrada del Santo Sepulcro* nel 1918.

ma sembra abbastanza chiaro che le ricerche riguardino principalmente il lato materno della famiglia della moglie. È abbastanza probabile, quindi, che nonostante Maria Luisa fosse nata a Trieste, la friulanità (goriziana) del lato materno della sua famiglia fosse abbastanza significativa, visto anche il poema di Maseras, che difficilmente sarebbe applicabile a una triestina schietta.

L'anno precedente la lettera di Ràfols, un padre catalano dei missionari figli del Cuore Immacolato di Maria, Pere Voltes i Montserrat (1879-1947) predicava a Gorizia. Lo sappiamo grazie a un breve articolo sul friulano che lo stesso padre claretiano scrive a Roma il 18 luglio del 1926 e che viene pubblicato sulla «Revista de Catalunya» nel settembre dello stesso anno⁹⁵.

Nel numero di giugno, Francesc Maspons i Anglaseu chiedeva al direttore Antoni Rovira i Virgili chiarimenti sulle relazioni tra il «friulí i el català»⁹⁶, indicando che un suo amico di Sarrià, da poco entrato nell'ordine salesiano, era stato mandato in Italia e lì aveva sentito parlare il «friulí» rimanendo sorpreso della somiglianza di questa lingua col catalano. Raccolse quindi tre preghiere in friulano (il Padre Nostro, l'Ave Maria e il Credo) che vengono pubblicate in calce allo scritto. La spiegazione sul friulano e la necessità per cui si richiede l'intervento del padre Voltes è la seguente:

*El friulí, reclòs entre els Alps i les planes del Vèneto, malgrat tenir per centre una capital de la categoria d'Udine, queda circumscrit a una petita àrea de territori habitat solament per unes dues centes mil persones, i no té premsa pròpia ni conreu literari. Al 1885, Giambattista Gallerio, va publicar les *Poesies del Sac* (Udine, Tipografia del Patronato), exhaurides fa temps, però al seu exemple no ha format escola. [...] El P. Voltes, en un dels seus darrers articles, ha dit que en els anys de la guerra, exercí el càrrec parroquial en un poble d'aquesta parla. Segurament no es negaria a fer un esforç per a completar-los, si el problema de les seves relacions amb el català s'ho valgués.*⁹⁷

⁹⁵ F. MASPONS I ANGLASEU – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, in «Revista de Catalunya», V, 3/27, setembre 1926, pp. 296-298.

⁹⁶ F. MASPONS I ANGLASEU, *Lletres al director. El Friulí i el català*, in «Revista de Catalunya», IV, 3/24, juny 1926, p. 648.

⁹⁷ F. MASPONS I ANGLASEU, *Lletres al director. El Friulí i el català*, cit., pp. 648-649.

Non è chiaro perché l'unica raccolta poetica citata sia quella delle poesie del sac[erdote] Giambattista Gallerio (1812-1881)⁹⁸, né perché si dica che non esistevano riviste né attività letteraria.

La risposta di Voltes si argomenta in diversi punti. Prima di tutto, egli afferma che la sua competenza con il friulano dipende non da studi grammaticali comparativi ma dall'esperienza diretta. Aveva infatti predicato a Gorizia durante la quaresima del 1915 (febbraio-marzo), quando la contea goriziana era già in guerra da quasi un anno, in quanto appartenente alla corona asburgica, mentre il Regno d'Italia dichiarerà guerra agli imperi centrali dopo la predicazione di Voltes, nel maggio 1915. Grazie a questa missione viene in contatto con Monsignor Alessandro Zamparo (1865-1920) il quale, venuto a sapere che Voltes era catalano: «tingué molta alegria, i de seguida volgué orientar-se respecte de les nostres coses»⁹⁹. Zamparo era molto interessato al friulano, aveva infatti elogiato frate Marco d'Aviano (1631-1699), in *marilenghe* al XXIII Congresso eucaristico Internazionale di Vienna nel 1912¹⁰⁰. Grazie al contesto che abbiamo ricostruito è altamente probabile che Zamparo fosse venuto a sapere della somiglianza tra catalano e friulano e questa sua allegria dipendesse proprio dall'incontro con un nativo. Voltes regala a Zamparo una «petita gramàtica catalana», che potrebbe corrispondere a quella di Emili Vallès del 1916, volume oggi conservato nel Seminario Arcivescovile di Gorizia¹⁰¹.

Secondo Voltes il friulano orientale non è puro ma è deturpato per influenza dello slavo e dell'italiano, in quanto Gorizia è il punto di convergenza tra il mondo latino e quello slavo. Afferma poi che durante la guerra

⁹⁸ *Poesie friulane del Sac. G.B. Gallerio raccolte e trascritte da G. Costantini*, Udine, Patronato, 1900.

⁹⁹ F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 297.

¹⁰⁰ Cfr. UNIONE CATTOLICA POPOLARE DEL FRIULI, *L'attività del Partito Cattolico Popolare Friulano negli ultimi 25 anni (1894-1918)*, Gorizia, Istituto di Storia sociale e religiosa, 1990 [Ristampa anastatica con introduzione e note a cura di I. Santeusano del volume edito a Vienna nel 1919], p. 142, nota; S. TAVANO, *Aquileia nelle celebrazioni costantiniane del 1913*, in *Costantino il Grande a 1700 anni dall'«Editto di Milano»*, a cura di G. Cuscito, Trieste, Editreg 2004, p. 75.

¹⁰¹ F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 297. La grammatica in questione è quella di E. VALLÈS, *Lliçons de gramàtica catalana, seguint les normes de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Baixaries, 1916.

si era spostato «en ple domini del friulà. No em va costar gens de aprendre'l. Confessava sense cap dificultat a tota la gent. No vaig, però gosar mai de predicar en aquella llengua. Si hagués romàs més temps en aquelles terres, certament ho hauria fet»¹⁰². Voltes, infatti, era stato mandato dall'arcivescovo di Gorizia, Francesco Borgia Sedej (1854-1931) ad Aquileia, dove rimase per sedici mesi a gestirne la basilica¹⁰³. I regnicoli erano entrati a Gorizia nell'agosto del 1916 e ci rimasero fino alla Battaglia di Caporetto, quando il confine retrocesse fino al Piave. Voltes fu testimone di questi eventi, come attesta nella «Veu de Catalunya»:

Testimonis oculars de totes les batalles del Cars, de Caporetto, i després de Caporetto, de tots els moviments de tropes en la part del Friuli fins a l'armistici. Ens trobarem (per manca de sacerdots internats o a Itàlia o a Àustria) setze mesos administrant la Basílica d'Aquileia, en el Friuli¹⁰⁴.

A proposito della lingua friulana, dunque, il missionario afferma:

1. Il friulano appartiene alla branca latina ma a un gruppo diverso dall'italiano visto che si differenzia dai dialetti italiani centrali, meridionali e settentrionali.

¹⁰² F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 297.

¹⁰³ La prima messa di Voltes ad Aquileia viene celebrata il 16 novembre 1917, e: «Fra le prime cerimonie celebrate in Basilica troviamo la “Santa Messa dello Spadone” di cui padre Voltas rendicontò le spese straordinarie effettuate (corone 100). Nel contempo rese noto che: “la Chiesa era sprovvista di tutto”», G. MILOCCO, *Aquileia capitale “spirituale” della prima guerra mondiale*, Udine, Gaspari, 2022, p. 46.

¹⁰⁴ P. VOLTES, *La rosa de la Umbria*, in «La Veu de Catalunya», XXXVI, 9300, 21-III-1926, p. 7, nel quale indica che tra i visitatori della basilica di Aquileia, prima della sua gestione, ci fu anche Santiago Rusiñol. È probabilmente a questo l'articolo che si riferisce Maspons nella prima richiesta al direttore della *Revista de Catalunya*. La presenza di Voltes ad Aquileia è confermata anche in un altro articolo di ambito turistico successivo: «Per cert que durant algun temps fou encarregat del culte [a Aquileia] un català, el P. Pere Voltes, de l'orde de P. Claret, il-lustre escriptor i home de confiança del Vaticà, el qual ha exercit missions delicadíssimes, com la de representar al Sant Pare a Rússia i repartir molt millions de pessetes durant l'any de la fam», A. ROSINAC, *Aquileia, la víctima d'Atila. Terra plana als peus dels Alps*, «D'ací d'allà», XX, 168 (dec. 1931), p. 462. Dopo il periodo ad Aquileia, Voltes andò effettivamente in Russia, cfr. J.R. RODRÍGUEZ LAGO, *¡Salvemos los niños rusos! La Iglesia española y la campaña pontificia en la URSS (1922-1924)*, in «Spagna contemporanea», XLII, 2012, pp. 27-47.

Questa affermazione può dipendere dal contesto goriziano in cui il missionario incontra per la prima volta il friulano.

2. Il friulano si avvicina al catalano per la cosiddetta *lleis d'escurçament* coniata dal gesuita Nonell in una sua grammatica che Voltes aveva letto molti anni prima. Voltes ha dei dubbi circa la nomenclatura del fenomeno che cita a memoria. Afferma, infatti, di non possedere alcun dizionario o grammatica del catalano tranne la prima serie delle *Converses filològiques* di Fabra. Curiosamente Fabra aveva già dimostrato l'incoerenza di questa legge nel 1905¹⁰⁵. Secondo Voltes, la somiglianza tra le due lingue riguarda principalmente le parole d'origine latina, in particolare per quelle che terminano in -et, -ut, -at, -ons, -als, -ols, ecc.

3. Il friulano si differenzia molto dal catalano per l'abbondanza di dittonghi «tan anticatalans»¹⁰⁶, avvicinandosi invece al castigliano.

4. Il friulano è una lingua popolare e non ha una letteratura propria, su questo di nuovo si differenzia molto dal catalano.

5. È inferiore al catalano anche per la ricchezza del vocabolario e del fraseggio.

6. Non ha la sonorità, il vigore, la pienezza, la vibrazione dei suoni e la «masculinitat tan característica»¹⁰⁷ del catalano.

Le cause di queste imperfezioni del friulano dipendono dalla sua condizione di lingua popolare e non di cultura, non solo durante la guerra ma anche prima. Voltes elogia poi la politica linguistica del defunto impero asburgico aggiungendo che «en altres contrades, ni tan sols existirien les enutjoses qüestions nacionals i lingüístiques, si aquestes tinguessin la solució que hi donava Àustria»¹⁰⁸, indicando, però, che nelle regioni latine e italiane dell'impero la lingua della cultura era esclusivamente l'italiano. Conclude riassumendo che la somiglianza tra catalano e friulano è quindi solo superficiale e ribadendo che quest'ultima lingua «no privada de gràcia, no ha estat mai una llengua culta ni molt menys científica»¹⁰⁹. Se sugli ultimi

¹⁰⁵ P. FABRA, *Les tres preteses lleis d'escursament, de distinció y d'eufonia* (*Converses filològiques* 841: 09/09/1905; 842: 16/09/1905) in IDEM, *Obres completes*, Barcelona, Proa, vol. 7, pp. 805-811.

¹⁰⁶ F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 297.

¹⁰⁷ F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 298.

¹⁰⁸ F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 298.

¹⁰⁹ F. MASPONS I ANGLASELL – P. VOLTES, *Lletres al director. El llenguatge friulà*, cit., p. 298.

punti si può ovviamente dissentire, perché il friulano ha una sua tradizione letteraria, pur minore rispetto a quella catalana, la descrizione linguistica è sostanzialmente corretta. Voltes conosceva Carles Cardó, fondatore de *La paraula cristiana* alla quale il primo collaborò, ma il *Fiore di poeti catalani* del secondo verrà pubblicato nell'anno della morte del padre claretiano.

Infine, anche il «Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana» presenta alcune informazioni sul friulano. Nell'ultimo numero del 1919, in un articolo sulla grammatica catalana che include un'introduzione generale sulle lingue romanze, Antoni Alcover descrive il retoromanzo affermando che: «hi ha l'altra clapa més grossa de *rètic*, casi tot lo Friul (Itàlia) entre els rius Piave i Isonzo, contants'hi 480.000 ànimes, que parlen lo dialecte *friulenc*»¹¹⁰. Nel 1921 si presenta l'opportunità di discutere nuovamente il tema nelle recensioni di due pubblicazioni che il *Bolletí* ha ricevuto dalla *Societât Filologjiche Furlane*¹¹¹, fondata due anni prima a Gorizia. Anche in queste recensioni troviamo quell'oscillazione del nome della lingua: *friulenc(h)* e *friulà*, cui si può aggiungere la forma *friulès* usata in altri numeri della rivista¹¹², fenomeno che si riscontra anche in tedesco:

L'incertezza tutt'ora manifestantesi nella lingua tedesca nell'uso delle diverse varianti esistenti dell'aggettivo 'friaulisch', 'friulanisch', 'furlanisch', e il bruttissimo 'friulisch' ovvero la mancata codificazione di tale aggettivo appare come un ulteriore segnale della scarsa familiarità del mondo tedesco in generale con la realtà friulana¹¹³.

Se il segnale in Catalogna è lo stesso di quello del mondo tedesco, il censore del «Bolletí» apprezza il tentativo di rinascita del friulano:

Ara els *friulans* sembra que se desxondeixen i que volen fer una revivalla no sols *nacionalista* no [*sic*] *separatista*, sino purament llingüística i literària. Ja no

¹¹⁰ *Notes de Gramàtica catalana*, in «Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana», X, 13, nov.-dec. 1919, p. 514.

¹¹¹ In «Bolletí del Diccionari de la llengua catalana», XII, 3, abr.-oct. 1921, pp. 87-89. Le pubblicazioni recensite sono il «Bollettino della Società filologica friulana», e P. S. LEICHT, *L'unità di linguaggio e di civiltà in Friuli, Conferenza tenuta in Udine il 17-X-1920 in occasione della 1ª Assemblea Generale della S.F.F.*, Udine, Società Filologia Friulana, 1920.

¹¹² Per es. «Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana», X, 9, abr. 1919, p. 8; «Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana», VII, 10, abr.-jul. 1913, p. 47.

¹¹³ H. KITZMÜLLER, *Il friulano 'austriaco'*, cit., p. 309.

porien fer cosa millor ni mes avenguda. Els pobles per viure de ver, no s'han de negar ni anul·larse renegant de llur nèsca, sino que s'han d'afirmar reivindicant tot llur ser, tots els trets de llur personalitat ètnica, lo primer de tot—la propia llengua, que constitueix sempre casi tot llur personalidad. [...] saludam ab tota la nostra ànima lo poble *friulà* i demanam a Deu que el prosper i l'ampar i beneesca munificament l'esperansadora reneixensa friulana¹¹⁴.

3. Conclusioni

La singolare e ripetuta presenza del catalano negli scritti di autori friulani tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo dopoguerra nasce grazie al contatto tra parlanti delle due lingue e non è un fatto puramente librario. Pirona, stimolato da Czörnig e alla ricerca della lingua originaria da cui sarebbero derivate quelle neolatine, riesce a identificare correttamente il catalano grazie all'aiuto di uno studioso occitano, Paul Colomb de Batines. Un anno prima della pubblicazione del volume dell'abate, anche nella Contea di Gorizia si accennava alle somiglianze tra catalano e friulano grazie alla presenza in Catalogna di Carlo Catinelli. Gli scrittori friulani a favore dell'italianità del Friuli, ovvero Ciconi, Valussi, Antonini e Ostermann approfitteranno di questa eccezionale comunanza romanza per supportare le loro tesi pro-unificazione, costituendo l'*humus* che spinge Luigi Rodaro a confezionare la sua antologia di autori catalani tradotti in friulano.

Nella Contea di Gorizia, invece, il friulano è considerato come una lingua a sé, utilizzando comunque la scoperta pironiana a supporto, motivo che permette di capire perché, proprio nel Litorale Austriaco (la Venezia Giulia ascoliana), l'arciduca Luigi Salvatore e il padre claretiano Pere Voltes dimostrino un'attenzione maggiore al fatto linguistico, ancora una volta grazie al contatto diretto con la lingua: il primo consegna al mondo scientifico una raccolta di frasi affettuose in friulano, avvertendo della somiglianza di questa lingua col catalano, il secondo spiegherà ai catalani alcune particolarità della lingua del Friuli.

L'augurio del «Bolletti» maiorchino alla rinascita friulana e all'uso della propria lingua come fattore identitario verrà ostacolato dal fascismo in Italia e, il secondo, anche dal franchismo in Spagna. L'esperienza di Voltes con realtà plurilingue come quella friulana, gli ha permesso di scrivere nel

¹¹⁴ KITZMÜLLER, *Il friulano 'austriaco'*, cit., p. 88.

1927 un profetico articolo in italiano (firmato Pietro Voltes) sul nazionalismo, da cui estraiamo alcuni frammenti:

È cosa ingiusta vietare o ostacolare l'insegnamento nella propria lingua non solo nelle scuole primarie, ma anche, trattandosi di insegnamento in quelle superiori. Manca al suo dovere lo stato che lascia di finanziare le istituzioni della nazionalità meno numerose, finanziando solo quello ch'esso chiama *nazionali* o *patriottiche*, mentre da un altro canto, le suddette nazionalità contribuiscono senza distinzione alle spese dello stato. Peggio fa ancora allorché, a difesa della sua ingiustizia, ricorre al trucco di negare l'esistenza medesima della nazionalità. È delitto contro la coscienza e ingiustizia contro la nazione pretendere che l'insegnamento del catechismo e la predicazione si faccia nella cosiddetta lingua dello stato. Se anche tale lingua fosse più o meno compresa, non si dovrebbe fare, massime in materia di tanta importanza non solo temporale ma anche eterna¹¹⁵.

A proposito del separatismo, Voltes conclude:

Se tale condizione dura da lungo tempo; se il popolo con tutti i mezzi pacifici possibili ha cercato di arrivare a una soluzione giusta del problema; se malgrado questi persistenti sforzi, lo stato si ostina a non recedere dalla sua politica; il separatismo, in questo caso, dinnanzi alla morale sarebbe pienamente legittimo. Sarebbe però conveniente e opportuno? Ecco un altro quesito più difficile. Dipende il giudizio da tante circostanze! Per di più ci sembra affatto inutile e il quesito e la soluzione. Gli stati difficilmente abbandonano in questa materia una politica sconsigliata: molto meno vi si rassegnano i popoli. Lo stato cerca di scagionarsi dell'ingiustizia col pretesto del separatismo del popolo che lo costringe, dice, alle misure di rigore; il popolo riversa sullo stato la colpa del separatismo. Il pericolo e il danno sono comuni.

Finché la forza può avere il sopravvento, lo stato può illudersi di risolvere il problema secondo le proprie vedute. Ma si tratta quasi sempre di una illusione. Il problema, perché vivo, reale, profondo, è sempre una spina nel corpo dello stato. Spesso ne sacrifica la politica estera, e viene o tardi o presto il momento di una complicazione internazionale che fa scontare allo stato la colpa della sua insana politica¹¹⁶.

¹¹⁵ P. VOLTES, *Alcune osservazioni intorno al problema della nazionalità*, in «Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», Nuova serie, I, 3/4, marzo-aprile 1927, pp. 227-228.

¹¹⁶ P. VOLTES, *Alcune osservazioni*, cit., pp. 234-235.

L'idea di una continuità tra le Alpi Giulie e l'Ebro, proposta da Pirona e ripresa da diversi autori fino a Rodaro, riappare, ma letta in chiave linguisticamente e storicamente corretta, anche negli scritti di un grande esperto catalano della lingua friulana, Xavier Lamuela:

Els parlars ladins, localitzats al cantó suís dels Grisons, a les Dolomites –dins de la regió italiana del Trentino-Alto Adige– i al Friül, comparteixen amb el català, l'occità i les varietats estrictament nord-italianes un caràcter central dins del mosaic de varietats lingüístiques hereves del llatí. En aquesta perspectiva, el romanès i el francès –malgrat la seva vinculació geogràfico-lingüística amb l'occità– representen formes considerablement aberrants per referència al tipus romànic característic i el portuguès, l'espanyol, el sard –amb una evolució singularment conservativa en molts aspectes– i les varietats italianes centrals i meridionals són formes perifèriques orientades entorn de l'eix central que uneix les antigues marques carolíngies extremes de Catalunya i del Friül¹¹⁷.

Gli studi linguistici di Lamuela e l'ultima antologia di poeti catalani tradotti in friulano da Giorgio Faggin¹¹⁸ hanno ridato vita a una relazione antica tra il Friuli e i Paesi Catalani, che speriamo continui attraverso nuove traduzioni e legami culturali, sotto l'egida e nel rispetto della Carta Europea delle lingue regionali e minoritarie, che la Spagna ha ratificato ma l'Italia no.

¹¹⁷ X. LAMUELA, *El Friül: un país d'Europa*, in «Reduccions: revista de poesia», XXVI, 1985, p. 68.

¹¹⁸ G. FAGGIN, *Flôr di poets catalans*, Gurize / Pordenon / Udin, Clape Culturâl Acuilee, 2006.

Appendice

Corrispondenze dell'antologia di V.G. BLANCH [L. RODARO] con quella di J.M. CAPDEVILA

OPERA TRADOTTA	RODARO	CAPDEVILA
<i>La dama d'Aragó</i>	pp. 174/176 [Non traduce gli ultimi 4 vv.] *	pp. 43-44
Ramon LLULL, <i>Llibre d'amic e amat</i> ,	p. 176 [Un solo versetto. Non ne indica l'autore ma che il testo è «molto antico perché risale alla prima metà del secolo XIII»]	p. 18
B. C. ARIBAU, <i>A ma pàtria</i>	pp. 178/180 [Solo le strofe 1-3, 5]	pp. 48-49
J. ALCOVER, <i>Col·loqui</i>	pp. 182/184/186	pp. 167-170
<i>Corrandes</i>	[<i>Cançons popolars</i>] pp. 188/190 [Non traduce l'ultima strofa] *	pp. 46-47
M. MILÀ I FONTANALS, <i>La complanta d'en Guillem</i>	pp. 192/194 [Non traduce la strofa 7]	pp. 50-51
T. LLORENTE, <i>Cançoneta amorosa</i>	pp. 196/198	pp. 62-63
J. VERDAGUER, <i>A la plana de Vich</i>	p. 200 [traduce solo le ultime quattro quartine]	pp. 94-96
J. VERDAGUER, <i>Rosalía</i>	pp. 202/204 [traduce solo i vv. 1-18; 25-36]	pp. 72-74
J. VERDAGUER, <i>La mort de l'escolà</i>	pp. 206/208 [traduce solo i vv. 9-30; 33-40. Segna il salto solo dei vv. 31-32]	pp. 82-83
M. COSTA I LLOBERA, <i>Vil·la</i>	p. 210	pp. 149-150

Patrizio RIGOBON

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans
patrizio.rigobon@unive.it

*La traduzione italiana inedita di “Mar i cel” di Àngel Guimerà
del fondo omonimo della Biblioteca de Catalunya: studio ed
edizione (IV)*

Riassunto

L'articolo studia un ms. del Fondo Guimerà della Biblioteca de Catalunya di Barcellona recante la versione italiana anonima dell'opera teatrale *Mar i cel*. Lo studio preliminare offre alcune riflessioni sulla questione dell'autore, del traduttore, del titolo, della datazione della versione e della provenienza del documento, nonché una descrizione del medesimo che precede l'edizione. In nota inoltre si trovano alcune osservazioni circa la possibile fonte testuale della traduzione stessa (il testo di Guimerà e/o la versione spagnola di Gaspar).

Parole chiave: Guimerà, *Mari i cel*, *Mare e cielo*, traduzione, Ermete Novelli, Luigi Suñer.

Abstract.

The article deals with the problems concerning a manuscript from the Guimerà's documents collection of the Biblioteca de Catalunya in Barcelona containing the authorless Italian version of the theatrical work *Mar i cel* by Guimerà. The introduction deals with the main problems of the manuscript, such as authorship (of the theatrical piece and of the translation) title, dating of the translation and the provenance of the document, as well as a description of the manuscript which introduces the edition. In the footnotes, the reader will also find some remarks about the possible textual sources of the translation (the various *Mar i cel* texts by Guimerà and/or the Spanish version of Gaspar).

Keywords: Guimerà, *Mari i cel*, *Mare e cielo*, Translation, Ermete Novelli, Luigi Suñer.

L'esistenza di questa versione italiana era nota da tempo, anche se pochi (forse pochissimi) l'avevano potuta visionare materialmente: «[*Mar i cel*] ha estat traduïda [...] a l'italià per Suñer»¹. Con la cessione nel 1996, da

¹ J. MIRACLE, *Guimerà*, Barcelona, Aedos, 1958, p. 457.

parte degli eredi, dell'archivio familiare Guimerà-Aldavert alla Biblioteca de Catalunya e la successiva inventariazione, disponiamo ora dell'unico ms. pervenutoci, contenente la versione italiana di *Mar i cel*, che descriviamo di seguito.

La descrizione

La traduzione italiana² del Fondo Guimerà (FG) della Biblioteca de Catalunya (Capsa 7/7) è inventariata come «Traducció a l'italià de [Ll. Suñer], manuscrit autògraf del traductor (18+18+12 f.)»³. Si tratta in realtà di un ms. adespoto la cui attribuzione a Luigi Suñer deriva dall'inventariazione stessa sulla base di considerazioni grafiche: «tenint en compte que l'obra la traduï Ll. Suñer i que la grafia es correspon força amb la d'una carta seva a Guimerà [= G], hom pot atribuir-la aquest manuscrit»⁴. Esso è anche anepigrafo ed è costituito allo stato da tre fascicoli separati, identificati dal peritesto, eseguito con modalità grafiche differenziate nel recto della prima c. di ciascun fascicolo, contenente l'indicazione: *Atto primo*, *Atto 2^o* e *Atto III*, rilegati separatamente con filo (refe?) rosso. Nel fascicolo denominato *Atto primo*, le cc. sono scritte su r/v tranne la c. finale scritta solo su r. Nel fascicolo denominato *Atto 2^o* scritto su r/v tranne l'ultima c. che appare totalmente priva di scritture. Nel fascicolo denominato *Atto III*, scritto su r/v, tranne la penultima c., scritta solo su r. e l'ultima carta che appare anch'essa del tutto priva di scritture. Fascicolo *Atto primo*, cm. 22x32; fascicolo *Atto 2^o* cm. 21,5x32; fascicolo *Atto III* cm. 21.8x31,5. Le singole carte di ciascun fascicolo sono state numerate a matita in alto a destra al r., da mano più recente. Si tratta, finora, dell'unica copia superstite della traduzione di *Mar i cel* eseguita con ogni probabilità da Luigi Suñer, come di seguito cercheremo di dimostrare, per la compagnia di Ermete Novelli, che mise in scena la versione italiana di quest'opera di G. Che si tratti di *Mar i cel* è facilmente rilevabile da una semplice collazione della versione stessa col testo guimeriano. Sul titolo italiano ci soffermeremo

² Fondo Guimerà (FG) della Biblioteca de Catalunya (capsa 7/7)

³ Il ms. è anche consultabile all'indirizzo: <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fpguimera/id/1068>>. Per la trascrizione ci siamo avvalsi tuttavia di nostre foto e del riscontro sull'originale, ove necessario.

⁴ FG, capsa 7/7 carpeta traducció.

invece al punto successivo. Consideriamo dunque partitamente le tre questioni inerenti il ms.: Identità del traduttore; Titolo della versione italiana; Origine del ms. Quindi, in chiusura: I criteri di trascrizione e d'intervento editoriale.

Il traduttore

Esistono diverse conferme documentali, tutte indirette su Luigi Suñer⁵ quale traduttore di *Mar i cel*. Ne parla diffusamente Ferdinando Fontana in alcune lettere scambiate con Guimerà. Ecco alcune delle allusioni più significative in esse contenute. Scrive Fontana a G: «Quanto a *Mar y cel*, poiché fu già tradotto dall' eg. sig. Suner, essendo egli mio amico, gli scriverò di comunicarmi la traduzione per poterla far leggere a qualche maestro»⁶. Precisa ancora Fontana dieci giorni dopo: «Il sig. Suner [*sic*] mi scrive che egli non ha nessun diritto sulla sua traduzione di *Mar y Cel* e di rivolgermi a Lei e a Novelli, al quale scrivo»⁷. E nuovamente ribadisce il 28 agosto 1901: «Per Mar y Cel l'eg. sig. Suner mi scrisse che la traduzione da lui fatta non ce l'ha più lui ma Novelli...E questi chissà dove l'ha! Purché Ella [...] mi dia facoltà di librettare [...] anche questi due bei drammi suoi [*Mar i cel* e probabilmente *La festa del blat*], ne rifarò la traduzione io stesso»⁸. Dall'epistolario appare assai poco probabile che Fontana abbia rifatto la traduzione di *Mar i cel*, di cui non vi è evidenza, mentre è chiaro come Ermete Novelli sia il committente di questa traduzione e che l'interlocutore del grande attore italiano, per quanto riguarda la traduzione, sia proprio Luigi Suñer, come lo era stato in altre occasioni in cui gli era stato richiesto l'adattamento alla scena italiana di altre opere teatrali straniere. Alludo specificatamente alla riduzione de *Il mercante di Venezia* shakespeariano, eseguita proprio da Suñer per Novelli, della quale parliamo in altro articolo. Lo scambio di lettere tra Novelli e G è abbastanza esplicito. In particolare risulta interessante, anche per la da-

⁵ Adottiamo la forma che il medesimo utilizzava nella firma apposta in calce alle lettere dei vari epistolari consultati (Ferdinando Martini, Jacint Verdaguer col. Panadès, G) e nei suoi contributi giornalistici.

⁶ Lettera di Fontana a G, 20-VII-1901, c. 2r (FG, caps 31).

⁷ Cartolina postale di Fontana a G, 30-VII-1901, c.1v (FG, caps 31).

⁸ Lettera di Fontana a G, 28-VIII-1901, c. 1v (FG, caps 31).

tazione della traduzione italiana, un testo autografo vergato in italiano da Novelli (come se fosse lo stesso G, il quale avrebbe dovuto solo sottoscrivere e restituire al mittente) su carta intestata della società di navigazione La Veloce in cui il drammaturgo (cioè Novelli) dichiara di concedere: «per l'Italia il diritto esclusivo di rappresentare con la [propria] Compagnia la [...] tragedia “Mare e cielo” tradotta dall'amico Suñer con mia soddisfazione». Purtroppo, questo testo, probabilmente allegato ad una lettera, non è datato o, meglio, ci sono solo le due cifre iniziali «18» prestampate, senza ulteriori precisazioni. Novelli (nei panni di G) consegna però in calce un indirizzo che ci può aiutare «Comm.^e Ermete Novelli. Teatro Valle. Roma». La lettera risale probabilmente a un periodo compreso tra il 28-29 settembre del 1892 e la fine del 1895⁹. Infatti, Novelli, già commendatore¹⁰, ritorna da Barcellona a Genova in nave proprio in quei giorni. Nella ca-

⁹ Nel gennaio del 1894 Novelli è nuovamente al Valle di Roma con la *Bisbetica domata* e *L'Avaro* («Fanfulla della Domenica», 21-I-1894, p. 4) ma da fine febbraio 1894 in poi affronterà una lunghissima tournée di quasi due anni in America Latina («L'arte drammatica», 9-III-1895, p. 4), passando nuovamente per Barcellona e Madrid, rappresentando nel barcellonese Teatre Principal *pièce* quali la stessa *Bisbetica domata*, *Gli spettri*, *La morte civile*, *Carabinieri*, ecc., oltre, naturalmente, a *Mare e cielo* in italiano («La Il·lustració catalana», 28-II-1894, p. 63). Questo giro lo tratterrà fuori dall'Italia fino alla fine del 1895, tanto che alcuni giornali, alla ripresa delle recite italiane, parleranno della «ricomparsa d'Ermete Novelli» («Il Fanfulla della domenica», 29-XII-1895, p. 3). A settembre 1894 Novelli e la sua compagnia si trovano a Montevideo («El Siglo», Montevideo, 7-IX-1894 p. 2) dove, tra l'altro, daranno *Mare e cielo*; esattamente un anno dopo saranno in Brasile («Natura ed Arte», 1894-1895, p. 950) e da qui la compagnia salperà per l'Europa. E nuovamente poi, al rientro effettivo in Europa, passeranno per Lisbona e, senza fermarsi a Madrid, per Barcellona con altre recite («L'arte drammatica», 19-X-1895, p. 1). Dopo le tappe iberiche, arriverà a Genova a metà dicembre 1895, seguito, qualche giorno dopo, dai suoi attori e attrici rimasti qualche giorno in più nella capitale catalana («L'arte drammatica», 16-XII-1895, p. 1).

¹⁰ In realtà ne «La scena illustrata», datata 1-XII-1892 (p. seconda di copertina) vi è la notizia della nomina a “commendatore” di Novelli che sarebbe avvenuta durante la permanenza a Napoli al Teatro Sannazaro dell'autore, quindi successivamente al viaggio da Barcellona verso Genova. Poiché le date del viaggio da Barcellona e della nomina a “commendatore” sono molto ravvicinate, riteniamo comunque che potrebbe aver utilizzato quella carta intestata anche dopo esser sbarcato, posticipando in tal caso solo di un mese la data che abbiamo ipotizzato. La Veloce serviva comunque anche le rotte sudamericane lungamente frequentate da Novelli. Il successivo rientro dall'America, via Barcellona per andare al Valle, Novelli lo farà, come detto alla nota precedente, nel dicembre del 1895 («L'arte drammatica», 16-XI-1895, p. 1).

pitale catalana aveva portato sulle scene per la prima volta la traduzione italiana di *Mar i cel*. Così leggiamo ne «L'arte drammatica»: «La compagnia di Novelli e Leigh mercoledì 29 [settembre] da Barcellona sbarcherà a Genova per andare in scena al Teatro Valle di Roma la sera di sabato 1 ottobre»¹¹. Proprio in funzione di un'eventuale rappresentazione della tragedia di G. Novelli si premura di averne l'autorizzazione nella traduzione di Suñer e consegna come indirizzo il Teatro Valle di Roma (dove peraltro Novelli era di casa e vi fonderà la Casa di Goldoni, poco fortunato embrione di un teatro stabile italiano)¹². Per quanto riguarda l'attribuzione a Suñer della versione in parola, anche la stampa catalana abbonda di riferimenti. Allusioni concentrate soprattutto nel mese di settembre del 1892, quando a Barcellona si portò in scena, in italiano, per la prima volta la tragedia. Tuttavia, già nel 1890 possiamo leggere nella rivista «L'Arch de Sant Martí» questa notizia:

Sembla que la actual companyia italiana que actua en Novetats, baix la direcció de la eminent actrís Eleonora Duse, posará en escena la nova tragedia *Rey y monjo*, del senyor Guimerá, traduhida al italiá per lo il·lustrat escriptor senyor Ferri. Així mateix l'escriptor de Roma don Lluís Sunyer, ha traduhit també al italiá la grandiosa tragedia del mateix autor senyor Guimerá, *Mar y Cel*, quin original está ja en poder del eminent actor Ermete Novelli, pera estrenarla en sa próxima campanya teatral de Barcelona, que será probablement lo vinent novembre¹³.

Successivamente (in particolare nel 1892) molti giornali catalani alludevano esplicitamente alla versione di Luigi Suñer di questa pièce. Per

¹¹ «L'arte drammatica», 24-IX-1892, p. 2. Notizia simile ne «La scena illustrata», 15-X-1892, n. 20, p. seconda di copertina.

¹² B. CERVELLI, *Rassegna teatrale*, in «Natura ed arte», XXIV, 1899, pp. 1029-1030. Questa rivista si è comunque ripetutamente occupata, tra il 1898 e il 1900, della novelliana Casa di Goldoni presso il Valle di Roma. Sul tentativo di Novelli di formare un teatro stabile italiano e sul fallimento dell'iniziativa discute G. CANTINI, *Il Teatro Stabile in Italia*, «Il teatro drammatico. Notizie settimanali d'arte», 22-VII-1909, p. 1.

¹³ «L'Arch de Sant Martí», 9-III-1890, p. 1691. Informazione, evidentemente dovuta alla stessa compagnia che avrebbe messo in scena la *pièce*, riportata anche da altre riviste: «Tením noticia de que l'escriptor de Roma don Lluís Sunyè ha traduhit al italiá la immortal tragedia del senyor Guimerá, *Mar y cel*, la qual te en estudi l'eminent actor Novelli, pera estrenarla en sa próxima campanya en Barcelona» («Lo Catalanista», 2-III-1890, p. 21). Non tutti i giornali attribuiscono unanimemente a Suñer la traduzione, anche se prevalgono di gran lunga quelli che gliela ascrivono.

esempio, «La Publicidad» annuncia che «el jueves ó el viernes [22 o 23 settembre 1892] habrá el estreno de “Mar y cel”, vertido en prosa italiana por el Sr. Sunyer»¹⁴. Effettivamente diversi periodici barcellonesi annunciano il debutto in lingua italiana di *Mar i cel* a Barcellona (naturalmente in lingua catalana esso era già avvenuto nel 1888) proprio per venerdì 23 settembre 1892 ad opera della compagnia di Ermete Novelli. Traduzione citata, non in rari casi, anche in termini assai critici: «esa obra admirable del Sr. Guimerà, quien por cierto no tiene motivos para estar muy satisfecho del modo como la ha tratado el traductor italiano»¹⁵. Peraltro, in pochi casi il traduttore non viene identificato e lasciato nel limbo dell’anonimato, come in questo caso: «Un literat d’aquesta ciutat [Barcelona] ha traduhit al italià la tragedia “Mar i cel” del mestre Guimerà»¹⁶. Non abbiamo però trovato riscontri diretti di Suñer su questa sua traduzione: non nell’unica lettera pervenutaci scambiata con G, non nel carteggio con Verdaguer, non nel nutrito scambio epistolare con Ferdinando Martini, mentre non abbiamo rinvenuto tracce di un carteggio Novelli-Suñer che, senza dubbio, doveva essere cospicuo, data anche la collaborazione tra i due e la lunga consuetudine. La sua attività di traduttore viene ricordata solo molto parzialmente e quasi mai si nomina *Mar i cel* in fonti italiane: «[Suñer] aveva tradotto anche dal teatro straniero, dallo Shakespaere [*sic*], dal Coppée, da Edoardo Pailleron. Dallo spagnuolo [*sic*], aveva tradotto in italiano le *Atlantide*, poema di Mosse Jascinto [*sic*] Verdaguer (Roma 1885)»¹⁷. Sappiamo però che, malgrado Novelli avesse attribuito a G un giudizio favorevole su *Mare cielo* in italiano («la mia tragedia [...] tradotta dall’amico Suñer con mia soddisfazione»), questa dichiarazione non corrispondeva a verità. G rende espliciti i suoi dubbi in un’intervista a L. de Ribera nella quale il drammaturgo dichiara «tiene [Giovanni Grasso] también el propósito de recitar mi *Mar y cel* para lo cual está haciendo una nueva traducción un italiano»¹⁸, conocedor profundo de nuestro idioma, pues

¹⁴ «La Publicidad», 17-IX-1892, p. 3.

¹⁵ «La ilustración artística», Barcelona, 11-X-1892, p. 666.

¹⁶ «La Veu de Catalunya», XXXVII, 11-IX-1892, p. 442.

¹⁷ C. ANTONA-TRAVERSI, *Studj-ricerche e bagattelle letterarie*, San Remo, La Costa Azzurra editrice, 1922, p. 169.

¹⁸ «La escena catalana» (15-V-1909, p. 6) parla anche, ma non abbiamo altri riscontri in materia, di una traduzione siciliana di *Mar i cel*: «En Grasso l’ha estrenada en sicilià, y ara últimament s’ha estrenat en anglés a Manchester, essent aquesta

aunque después de haberla estrenado en el Romea el actor Bonaplata, se hizo una para Novelli, ésta deja mucho que desear»¹⁹.

Il titolo della traduzione italiana e il testo fonte

Esso è certamente *Mare e cielo*, così ce lo consegnano, molte fonti catalane e spagnole mentre quella italiana, nell'unica citazione rinvenuta in riviste italiane specializzate, parla estemporaneamente di *Mare e acqua*, frutto certo di una libera associazione, certo assai banale, che denota un'evidente scarsa dimestichezza con questo testo da parte del redattore italiano: «Da un'occhiata che vi diedi ho letto come Novelli abbia fanatizzato nel *Mare e acqua*, lavoro spagnuolo»²⁰. Persino Cesare Giardini, ricordando nel 1924 la figura di G, cita l'opera in catalano²¹. Diversamente, le fonti catalane e spagnole²² unanimemente riportano il titolo italiano come *Mare e cielo* e così, non dimentichiamo, Ermete Novelli nella più

important traducció d'en Francesch Ros (un catalá, de Palamós) e interpretada y dirigida pel gran actor W. Lawson Butt». Alla traduzione siciliana, che, ove esistente, non abbiamo potuto per ora localizzare, allude anche Jan Schejbal (*La projecció internacional d'Àngel Guimerà*, in *Àngel Guimerà 1845-1924. En el cinquanté aniversari de la seva mort*, Barcelona, Fundació Carulla-Font, 1974, p. 122).

¹⁹ *Interviews artísticas. Àngel Guimerà*, «La Actualidad. Revista mundial de información gráfica», 25-I-1907, p. 6 (n.n.). In realtà anche Ferdinando Fontana aveva chiesto a G l'autorizzazione a «conferire l'esclusivo diritto di traduzione, stampa e recitazione in lingua italiana» di una serie di opere di G, tra le quali *Mar i cel* (FG, caps 8/5 doc. 7). Purtroppo, il documento è privo di data.

²⁰ «L'arte drammatica», 11-VIII-1894, p. 4.

²¹ *Un grande drammaturgo catalano: Àngel Guimerà*, «Musica e scena», IX, 1924, p. 23. Anche ne «Il Resto del Carlino», 22-VIII-1924. L'interessamento da parte di tanta critica estera per l'opera di G conferma il giudizio sulla sua figura che aveva espresso Santiago Rusiñol in una commemorazione nell'anno della morte («L'Esquella de la Torratxa», 24-VII-1924, p. 450): «Tal volta sense ell el nostre teatre seria un ocell casolà. Ell li va posar unes grans ales i ha pogut volar terres enllà, i avui, rodant les fronteres, tradueixen, coneixen i estimen la nostra llengua catalana».

²² Si veda, per esempio, la seguente selezione. Periodici di Barcellona: «La Dinastia», 23-IX-1892, p. 4; «La ilustració catalana», 30-IX-1892, p. 287; «L'Esquella de la Torratxa», 30-IX-1892, p. 618. Periodici di Madrid: «El Resumen», 9-III-1894, p. 3; «El Día», 8-III-1894, edizione della notte, p. 4; «La Iberia», 5-IV-1894, p. 3; «El correo militar», 8-III-1894, p. 3.

sopra citata missiva a G e anche in un'altra allo stesso destinatario del 1910. Le fonti giornalistiche riprendevano ovviamente i "comunicati stampa" che la compagnia recapitava alle varie testate con l'elenco delle opere che sarebbero state rappresentate in quella data tournée, in Spagna, soprattutto a Barcellona (messa in scena dal 1892, trattandosi della prima in italiano a tutti gli effetti) e Madrid (dal 1894), ma anche nell'America di lingua spagnola²³. Come dicevamo il titolo è indubbiamente *Mare e cielo*: in Spagna viene anche attestata nel 1896 la presenza di un monologo di Novelli intitolato *Fra e mare e cielo*. Questo, stando ai resoconti giornalistici, non è certo corrispondente all'opera di G, ma potrebbe essere in una qualche relazione con essa²⁴. Quale edizione ha utilizzato Suñer per la propria traduzione? I testi fonte nella sua disponibilità erano sostanzialmente due:

²³ Vid. «El Siglo», Montevideo, 7-IX-1894 (edición de la tarde), p. 2. Oltre a *Mare e cielo* in italiano arriva in Argentina (e altrove) anche la versione originale catalana: «A Mendoza y a Rosario de Santa Fé, la companyia que dirigeix en Pere Codina, ha representat *Mar y Cel* en catalá, y varies traduccions de les obres de nostres primers autors» («La Escena catalana», 11-VI-1910, p. 7). Sempre a Rosario de Santa Fé un'altra rappresentazione de la «gran tragedia *Mar y Cel*» a carico del locale Centre Català assume un valore, non solo di nostalgia della patria lontana, ma rappresenta anche una qualche rivendicazione politica. Scrive J. Carner: «Tan debò, que'ls catalans d'aquí [della Catalogna] fossin com els exilats dell'Argentina y miessin amb tan d'amor les coses de Catalunya com els exilats fan; potser aleshores no sofririem crisis profundes y pertorbadores, com les d'ara» (*El Teatre Català a Rosario de Santa Fé*, «De tots colors», 25-VII-1912, p. n.n.).

²⁴ «En el monólogo *Fra mare e cielo* –nuevo para nosotros– [Novelli] hizo esas maravillas que son sólo suyas, en un género de labor escénica tan difícil, porque en él se necesita, además del talento, gran variedad en las inflexiones de la voz, delicadeza de sentimiento y gracia, y transiciones rápidas y propias en la acción y el gesto, en armonía todo con los distintos detalles de la narración con que se ha de interesar á los espectadores. El marino de guerra representado por Novelli en *Fra mare e cielo* interesa hondamente al público con el relato de sus aventuras, y no hay detalle que no tenga vida escénica en los acentos y en las actitudes variadas del insigne artista italiano» («La ilustración española y americana», 8-IV-1896, p. 214). Evidentemente non si tratta della pièce che c'interessa, ma potrebbe anche essere un collage di vari spezzoni da essa tratti al fine di consentire all'attore di esaltare le sue doti artistiche. Tuttavia, non disponiamo di informazioni più dettagliate in proposito. Lo stesso critico, Eduardo Bustillo, offrirà un'analisi approfondita del teatro rappresentato da Novelli a Madrid in quell'occasione, elogiandone il realismo nella rappresentazione della patologia di Osvold in *Spettri* di Ibsen («La ilustración española y americana», 22-IV-1896, p. 239).

la prima versione a stampa di *Mar y cel* del 1888 e anche la seconda del 1889. Certamente, come si può evincere dalle note della nostra edizione, Suñer, nella sua traduzione, introduce numerose innovazioni rispetto ad entrambe²⁵.

La provenienza del ms.

Come abbiamo già visto, secondo Fontana, Suñer avrebbe inviato la versione da lui eseguita a Novelli, senza conservarne copia. La lettera di Fontana a G è del 1901 e la traduzione di alcuni anni prima, come detto. Anche una sommaria ricognizione calligrafica sulle numerose lettere autografe di Suñer sembra confermare l'attribuzione alla stessa penna del traduttore della redazione del ms. in questione. Nel 1910 poi, a una considerevole distanza cronologica dalla data più verosimile cui risalirebbe la versione (1892), G la richiede a Novelli, il quale risponde: «Oggi stesso ti ho fatto spedizione del copione di mare e cielo»²⁶. Potrebbe dunque trattarsi del ms. presente nel FG. Peraltro, non abbiamo nemmeno rinvenuto tracce di altri possibili mss. della traduzione che qui ci occupa nel fondo Suñer della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Non conosciamo i motivi della richiesta d'invio del testo italiano da parte di G. In primis, probabile che l'autore non possedesse il testo italiano della sua opera. Comunque, le ragioni, a una distanza di anni così rilevante dalla prima messa in scena, sono solo ipotizzabili e magari legate a possibili altri "clienti" italiani, dato che effettivamente non risultano ulteriori rappresentazioni di *Mare e cielo* della compagnia di Novelli dopo il 1910²⁷.

²⁵ I volumi teatrali della biblioteca personale di Suñer furono legati alla Nazionale Centrale di Firenze e questa è la collocazione, come appare dalla scheda del catalogo storico, delle due edizioni di *Mar y cel*: *Mar y cel. Tragedia en tres actes y en vers* [...], Barcelona, La Renaixensa, 1888, pp. 152. Esemplare con dedica (Suñer. Misc. 12.15). Con altra collocazione, forse riconducibile allo stesso fondo legato da Suñer, è presente anche la seconda edizione: *Mar y cel. Tragedia en tres actes y en vers* [...], Segona edició Barcelona, La Renaixensa, 1889, pp. 152 (Th.6.B.3).

²⁶ Lettera di Novelli a G, 12-VI-1910, c. 1r (FG, caps 33).

²⁷ L. BONZI – L. BUSQUETS, *Compagnie teatrali italiane in Spagna, 1885-1913*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 392-393; «La Publicidad», 27-IV-1910, p. 5. «L'Esquella de la Torratxa», 29-IV-1910, p. 268. In realtà, come sosteniamo nell'articolo *La fortuna di "Mar i cel" d' Àngel Guimerà in italiano o in Italia?* (V), di prossima pubblicazione,

Da alcune lettere del FG, si evince altresì un interesse per quest'opera da parte di altri attori, a cominciare dalla compagnia siciliana di Giovanni Grasso, che già aveva portato al successo *Feudalismo*, adattamento in siciliano di *Terra baixa*. Giuseppe Marletta, amministratore della predetta compagnia, scrive infatti nel 1908 a G, nei seguenti termini: «Ho ricevuto anche il libro di "Mare y Celol" [sic] e sono già in trattativa con Nino Martoglio per la traduzione in prosa»²⁸. In conclusione, è verosimile che proprio il testo autografo di Suñer inviato da Novelli a G nel 1910 sia quello che abbiamo più sopra descritto e che qui pubblichiamo.

I criteri di trascrizione e d'intervento editoriale.

Abbiamo regolarizzato l'uso delle maiuscole/minuscole, secondo le norme ortografiche attuali (Nave>nave, Corsari>corsari ecc.) e applicato l'apostrofo, in base alla regola odierna dell'elisione, non sempre o non coerentemente applicata nel ms. (es.: una antenna > un'antenna). Riportiamo sempre per esteso il nome dei personaggi là dove nel ms. compaiono abbreviazioni più o meno estemporanee, eliminando anche la sottolineatura dei nomi presente occasionalmente. Le abbreviazioni delle didascalie vengono sciolte e, là dove necessario, se ne dà conto in nota. Regolarizziamo l'uso grafico degli ordinali e cardinali, nei peritesti. Viene semplificato l'uso dei punti di sospensione. Il ms. oscilla tra uno, due, tre e anche quattro, apparentemente senza una connotazione specifica. Abbiamo deciso di utilizzarne sempre tre e di eliminarli completamente, se si trovano alla fine

non è chiaro se *Mare e cielo*, pur essendo indicato nel repertorio che la compagnia di Novelli avrebbe rappresentato a Barcellona, sia stato poi effettivamente messo in scena nel 1910. Peraltro, quest'ultima presenza barcellonese di Novelli, sarebbe stata funestata da attentati, che avrebbero potuto determinare cambiamenti di programma. Ricordiamo inoltre, l'anno prima, la rivolta popolare nella c.d. 'Setmana tràgica' e la fucilazione, dopo un processo artefatto, quale fomentatore della medesima, del pedagogista e anarchico catalano Francesc Ferrer i Guàrdia e l'indignazione internazionale che ne seguì. «L'arte drammatica» ricorda invece il successo a Barcellona della nuova commedia *La cena delle beffe* di Sem Benelli e della tournée di Novelli nella penisola iberica che «prosegue trionfalmente» (28-V-1910, pp. 3-4) nonostante che a Barcellona si registri «una naturale depressione, dovuta al terror delle bombe (in pochi giorni ne hanno gettate tre)».

²⁸ Lettera di Marletta a G, 21-VI-1908, c. 1r (FG, caps 33).

della battuta o di un periodo compiuto, dopo altro segno d'interpunzione (in generale un punto esclamativo e/o di domanda). Le poche integrazioni testuali editoriali sono tra parentesi quadre. Per quanto riguarda il resto della punteggiatura e dell'ortografia, abbiamo rispettato, anche se spesso non coerente, l'uso del ms. intervenendo solo in casi pochi casi, opportunamente segnalati. Non trattandosi di un'edizione diplomatica e al fine di rendere la lettura più agevole, senza eccessive ridondanze grafiche, non segniamo né il fine riga, né il salto riga, ma ci limitiamo ad indicare le cc. e le relative parti (r/v) delle medesime. Diamo conto in nota dei pentimenti e delle eventuali correzioni intervenute, imputabili all'autore della traduzione, anche quando non particolarmente significative. Correggiamo alcuni evidenti errori registrando in nota la versione del ms. Le didascalie appaiono vergate con grafia più minuta rispetto a quella delle parti. Abbiamo regolarizzato gli accenti italiani, espressi nel ms. con segno grafico incerto e spesso apposti come semplici apostrofi o con tratto di accento grave anziché acuto. Separiamo sempre il nome del personaggio dalla relativa battuta con un punto fermo e con spazi di rientro, in modo da rendere chiara la scansione delle battute stesse e più agevole la lettura. Nel ms. invece, al di là del rientro grafico della medesima rispetto al nome, risulta invece aleatorio l'inserimento del punto, spesso integrato con altri segni grafici, quasi mai coerentemente utilizzati. Insieme alle note che riguardano la trascrizione del ms., ce ne sono altre che riguardano la traduzione in sé e il possibile prototesto, non sempre quello catalano. Le citazioni del testo di G, che riportiamo nelle note, nonché della traduzione spagnola di Gaspar, sono conformi all'edizione utilizzata di volta in volta, rispettando l'uso pre-normativo del catalano, ove la fonte sia pre-normativa; analogamente per lo spagnolo citiamo seguendo la grafia della fonte²⁹.

²⁹ Le poche che riportano la citazione del testo originale e della traduzione spagnola di Gaspar sono funzionali a chiarire se, ed eventualmente quanto, Suñer si sia avvalso anche della traduzione spagnola per il suo lavoro.



Fig. 1. Recto foto di Luigi Suñer
Fondo Martini. Biblioteca Nazionale
Centrale (Firenze)

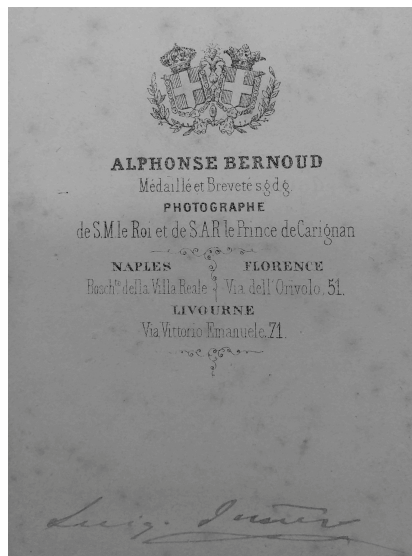


Fig. 2 Verso foto di Luigi Suñer
Fondo Martini. Biblioteca Nazionale
Centrale (Firenze)

[MARE E CIELO
di
Àngel Guimerà.
Traduzione di Luigi Suñer]³⁰

[I. c.1r]

ATTO PRIMO

Interno di una nave di corsari algerini. L'albero maestro attraversa perpendicolarmente la scena. In fondo a destra, l'uscio di una cabina; in fondo a sinistra la scala per cui si sale al ponte; sopra l'ultimo scalino di quella, si scopre il cielo frastagliato dai cordami. A destra della scena, una finestra, nella quale è impostato un cannone, e dalla medesima si vede il cielo e il mare. Alla sinistra la cabina di Said. Fra l'uscio della cabina e quello della scala, e dinanzi all'albero maestro, casse, sacchi, etc. e sopra questi, sospeso, un grande fanale spento. Per la scena una tavola e degli sgabelli: alle pareti, armi, catene armate di grappini per abbordare. È l'ora del tramonto.

Scena I

Said. Addormentato nella sua cabina. Hassen in piedi accanto a lui. Giannozzo è seduto e appoggiato al tavolino. Maometto seduto sull'assito, forbisce delle armi, e va consegnandole via via ad Osman perché le attacchi alle pareti e all'albero maestro.

[I. c.1v]

Maometto. (Dando a Osman un'arma che ha finito di pulire) Tieni... attacca quest'arma...

Osman. Vediamo... (Osservandola) E la lama?... Osserva (ridando l'arma a Maometto).

Maometto. Lascia che vegga... È sangue dell'altra notte... (Gliela rende).

Osman. (A Giannozzo che si scuote, come se lo avessero svegliato) Togliti di mezzo!... È tempo di essere svegli!

Maometto. (A Osman) Per pulirla a dovere... Non mancheranno... No... Altri combattimenti... Un sangue lava l'altro!

Osman. (Guardando attraverso i vetri delle finestre) Le onde guizzano in alto... che paiono delfini... e la tramontana soffia che è un gusto! Per poco che duri così, saremo ad Algeri in meno di quattro giorni...

³⁰ Abbiamo integrato l'edizione col titolo, l'autore ed il traduttore, secondo quanto argomentato più sopra.

- Maometto. Non ragioni male tu! Ma dimentichi i voleri del nostro Ras! (Dandogli un'altra arma) Toh! Prendi!
- Osman. Che la caccia di Majorca non gli basti ancora? Eh! eh! Non tutti i giorni capitano prigionieri come quelli! Ci³¹] pensi?
- Maometto. Ti pesa, forse, la fatica?... Quanto a me, dico chiaro, amo meglio un bottino doppio!
- Hassen. (Inquieto perché discorrono) Silenzio!... Said dorme! [*I. c.2r*] Se fate tanto da destarlo, vi prendo per le gambe e vi getto in mare!
- Osman. (A Maometto) Hai udito? Parla piano! (Tutt'e due continuano a parlare tra loro).
- Hassen. (Fra sé, osservandoli) Non c'è mezzo di farli tacere! Maledetti!
- Giannozzo. (Fra sé con profonda tristezza) Se potessi barattare la mia anima con la loro! Essi sono felici... mentre io! Oh! Se potessi dimenticare! Ma come? Come?
- Osman. (Ad Hassen) Hassen...
- Hassen. Cosa vuoi?
- Osman. (Alludendo a Said) Dimmi... ha sempre la febbre?
- Maometto. Se ha la febbre? E come?
- Hassen. (Sempre burbero) No... Non l'ha più... ma il riposo gli giova...
- Osman. E la ferita?
- Hassen. Per fortuna, è poca cosa!
- Maometto. Come mai è stato ferito?
- Hassen. (Rabbonendosi e compiacendosi) Sapete tutti qual è]³² il mio posto! Appena suonò il corno dell'abbordaggio, diedi di mano alla mia scure... e su dietro! Said salta il primo sul ponte nemico... e io... ben inteso... dietro! Un ferro lo minaccia a tradimento... e io con l'ascia ferma in pugno... mulinandola [*I. c.2v*] per l'aria, svio un colpo e spacco una testa in due, come una zucca! Vedete, dunque, che la ferita non può essere che leggera... Appena una graffiatura al braccio. Nel cadere, lo ha ferito un morto, e...
- Osman. Ah! Se Ismail fosse ancora vivo! Egli sì, avrebbe potuto... e Said, a quest'ora, sarebbe guarito!
- Hassen. Senza dubbio... non aveva l'uguale!
- Maometto. (Ridendo) Adesso medicherà i pesci cani! Com'era brutto morto! Ah! Quanto a me, lo rimpiango solo per Said!
- Hassen. Per buona ventura il posto di Ismail è stato preso dalla cristiana!
- Maometto. Ah, pur di essere curato da quelle manine soavi, mi farei affettare!
- Hassen. (Indispettito) Said non è di]³³ quelli che guardano le donne che prende in mare... Sono proprietà del Sultano... Appartengono all'Harem!]³⁴

³¹ Chi] ms. *Cancellato*.

³² Qual'è] ms.

³³ è di] *integrazione*.

³⁴ Harém] ms.

Osman. Ho inteso dire che la cristiana andava a farsi monaca!

Maometto. (Ridendo) Sta fresca!

Osman. (Chiamando) Giannozzo!

Giannozzo. (Turbato) Cosa vuoi?

Osman. Accostati.

Giannozzo. (Bruscamente) Lasciami in pace!

[I. c.3r]

Osman. (Inserendosi a Giannozzo) Che omaccio!

Maometto. (Porgendo a Osman un pugnale a forma di croce) Prendi questo pugnale!

Osman. (Brandendolo) Bello!... (Lo attacca in guisa che rimanga alla mano e in vista)

Maometto. Apparteneva ai cristiani! Bada alla lama! È di quelle che tagliano solo a guardarle! Ho i capelli bianchi, ma da quando faccio il mestiere non mi sono mai trovato a una retata come quest'ultima! Prima, la ragazza... benché non sia per noi... Dopo, suo padre, il vecchiccio, che è ricco, e saprà riscattarsi a caro prezzo... Poi, il capitano della nave... le merci... e la ciurma.

Osman. Quanti sono i prigionieri?

Hassen. A dir poco, ventotto!

Maometto. Non li darei per quindicimila doppie!

Osman. Quindicimila doppie! Me ne basterebbero mille!

Maometto. Ti credo... (ridendo) Non scomodano mai!

(Said si sveglia e ascolta)

Osman. Tu, con gli anni che hai sulle spalle, cosa ne faresti?

Maometto. Oh bella! Le terre!

Hassen. (A Osman) E tu... via... sentiamo!

Osman. Io? Se avessi mille doppie, e un piede solo in terra, chi potrebbe vantare una fortuna pari [I. c.3v] alla mia? Mille doppie! Laggiù in Algeria c'è una donna, la quale mi vuol bene. Io sono povero... mentre il padre di lei è ricco! Se io possedessi mille doppie a quest'ora... Ah! Sarebbe già mia!

Maometto. Portala via la tua bella!

Osman. Lasciamo correre!

Maometto. (Ridendo) Tu, che rubi giorno e notte per semplice gusto di rapina... Senti degli scrupoli per colei che ti vuol bene? Ah! In fede mia! (Maometto ed Hassen ridono)

Osman. (Serio) Cosa ne sai tu? Non te ne intendi! Non c'è dubbio che mi ami... ma ama anche quelli che stanno con lei... E io dovrei spezzare il suo cuore?!

Said. (Chiamando) Osman!

Osman. Signore...

Said. (Gettandogli l'anello che si è levato dal dito) Prendi quest'anello. Ad Algeri te ne daranno mille doppie!

Osman. (Lo raccoglie, da prima ci crede; poi no, e va a renderlo a Said) Che me lo dice sul serio?! Ma che!

Said. (Assicurandolo col gesto) Buona fortuna!
 Osman. Said!
 Maometto. (Brontolando) Che ragazzo! Ha sempre le mani bucate...
 Hassen. (A Maometto) Del suo... può farne quello che vuole!
 Said. (Malinconico ad Osman) Soffriresti di vederla in braccio a un altro?
 Osman. Io?!... Dal dolore mi getterei in mare!

[I. c.4r]

Said. Bravo! Così ti voglio! (Agli altri) Andate! (Chiamando) Hassen! (A quelli che non sono andati via) Vi ho detto di andavene! (Ad Hassen) Guarda! Mi si è sfasciato il braccio! Non hai maniera tu!
 Hassen. Mio signore! (Gli accomoda la fascia, mentre gli altri vanno via per la scala).
 Giannozzo. (A mezza scala) Ho sognato un'altra volta una moglie... Ah! Voglio strapparmi a forza dal cuore quel ricordo terribile!
 Said. (Ad Hassen) Maledizione! Non sei buono a nulla! Ah! Se fosse ancora vivo Ismail! (Pausa) A me la cristiana!

Scena II

Said. Hassen, poi Bianca e Carlo

Hassen. (Va a prendere Bianca e Carlo nella cabina e ritorna prima di loro)
 Said. (Alludendo a Osman) Osman sarà felice con le sue doppie! (Chiamando Hassen) E la schiava? Perché non è qui? Cosa aspetta? (Bianca appare con Carlo. Ad Hassen) Ci vorrebbero due nerbate sulla schiena per sollecitarti!
 Hassen. (Fra i denti)]³⁵ Se un altro mi trattasse così, guai a lui!
 Said. (A Bianca) Accostati... e torna a medicarmi come hai fatto questa mattina... (Molto accasciato) La benda mi si allenta sempre più... Ti muovi, eh?!
 Bianca. (Fra sé, sollevando gli occhi a Dio) Buon Dio, perdonami... se torno a toccargli la mano!

[I. c.4v]

Said. Lesta, ti dico!
 Carlo. (Fra sé) Perché soffrire a questo modo? Perché tanto martirio?
 Said. (Sorpreso) Come?! Hai ancora le catene? E anche tuo padre? Per Allah! (ad Hassen) Cosa ti avevo detto?
 Hassen. Mio signore, questa mattina mentre stavo per scioglierli, Malek si è opposto, dicendomi che egli comanda, quando tu sei ammalato!

³⁵ (fra i denti)] ms. *integrazione*.

Said. Malek! Ah! (A Bianca) Avvicinati... (Ad Hassen brusco)]³⁶ Dirai a Malek]³⁷ che lo aspetto! Va! (Hassen via) Via...via... cotesti ferri! (Toglie a Bianca i suoi) Che possono mai fare un vecchio e una bambina? (Fra sé).

Scena III

Said. Carlo. Bianca

Said. (A Carlo) E anche a te...
 Carlo. No! Lascia! Questi ferri non mi danno fastidio!
 Said. Cosa dice?!
 Bianca. (Con grande tenerezza. Impaurita) O signore, se consenti, glieli leverò io!
 Said. (Fra sé) Malek mi crede già morto!
 Carlo. (A Bianca, mentre gli toglie i ferri) Figliuola mia, quanto sarebbe meglio poter morire!
 Bianca. (Piano) Sì, babbo, ma come i martiri della fede!
 Said. (A Bianca) Ora vieni qui... e spicciati! (porgendole il braccio ferito, con molta indifferenza)

[I. c.5r]

Carlo. (Da sé, levando gli occhi al cielo) Possibile che io debba assistere... e vedere! Il mare non poteva ingoiare tutta questa feccia?! È orribile... È orribile!
 Bianca. (Dopo aver fasciato il braccio a Said) Mio signore, è fatto!
 Said. Non hai né garbo né grazia! E Malek non si vede? Cosa aspetta? (A Bianca, con indifferenza) E ora, bambina, sei contenta?
 Bianca. Di cosa dovrei essere contenta?
 Said. Per Allah!... Di esser libera!

³⁶ (ad Hassen) brusco)] ms. *pentimento*.

³⁷ Dirai ad Hassen] ms. In realtà, nel testo, la frase dev'essere trasmessa a Malek da Hassen, che è l'interlocutore diretto. Non avrebbe evidentemente senso così come appare nel ms. Quest'in- congruenza è attribuibile a Suñer in quanto tutte le edizioni catalane consultate di *Mar i cel* (1888 e 1903) nonché la seconda edizione del 1897 della trad. spagnola, riportano il dialogo in modo congruente e corretto. Vid. *Mar y cel*, Barcelona, La Renaixensa, 1888, p.16: «[Said] A Hassen, per Malek. / Fes que vinga, corrents, / Se'n va Hassen». Ed. 1903, pp. 16-17: «[Said] A Hassen, per Malek. / Fes que vinga, corrents, / Se'n va Hassen». Precisa, a questo proposito, anche la traduzione spagnola di Enrique Gaspar (vid. *Mar y cielo*, Madrid, Fiscowich, 1891, p. 12): «[Said] (A Hasen). / A Malek dile que venga pronto [...]».

- Carlo. (Con disdegno) Liberi?!... Liberi?!... Qui dentro?!... È una nuova bestemmia!
- Said. (Fra sé)³⁸ Cosa vuole quel vecchio?... Mi fa uggia... e quasi mi pento... (A Bianca, bruscamente) Fa' in modo che non metta più bocca, hai capito? (Impazientandosi e chiamando) Malek! (a Bianca) Il tuo nome?
- Bianca. Mi chiamo Bianca.
- Said. (Con profonda tristezza) Bianca! Il nome di mia madre! (Toccandosi il cuore e comprimendone i battiti) Avresti fatto meglio a non dirmelo! (Sta per cadere in una profonda malinconia quando si avvede della presenza di Malek).

Scena IV

Hassen. Malek e detti

- Said. Eccolo finalmente!
- Malek. (A Said) Mi volevi?
- [I. c.5v]
- Said. Sì, ti ho fatto chiamare per dirti che finché avrò fiato e terrò gli occhi aperti sono il vostro Ras... e che userò a mio talento sopra di voi del diritto di vita e di morte! Tu... qui... sei il secondo... e quindi devi essere il primo ad obbedirmi! Intendi bene! Non è da oggi che ti diverti a spadroneggiare... ma ricordati che non arriverai mai dove sono io... e che dal posto dove ti ha messo la mia volontà, mi è facile ridurti al nulla!
- Malek. (Contenendosi e alludendo ai prigionieri) Bada, o signore, che sciolti potrebbero...
- Hassen. (Dispiacente che risponda a Said) Malek!
- Said. Che m'importa di loro?! Mi basta che vivano... e che domani abbiano buon prezzo in mercato! E poi... qui comando io... e nessun altro!
- Malek. Ti³⁹ faccio osservare che sei ferito... e che io... al tuo posto...
- Said. (Ad Hassen, saltando giù dalla cabina) qua...⁴⁰ il tuo braccio...
- Hassen. (Sorpreso) E dove vuoi andare?
- Said. (Appoggiandosi al braccio di Hassen) Sul ponte! (Rifiutando il braccio di Malek) No! Mi reggo da solo!
- Hassen. (Piano) Sì regge da solo! Oh, si vede!

³⁸ (fra se] ms.³⁹ Vi] *pentimento*.⁴⁰ quà] ms.

Said. (Camminando adagio adagio, sparisce scorrendo sempre) Voglio che tutti i miei bravi mi veggano... e anche tu, Malek! Per poche gocce di sangue perduto... credono forse che si possa annientare un tritone... come se fosse una quaglia?!

[I. c.6r]

Malek. (Fra sé) Se un giorno mi capiti sotto le unghie... saprò ben io!... (via)

Scena V

Bianca e Carlo

Bianca. (Avvicinandosi con grande tenerezza e commozione a Carlo) Babbo! Babbo!

Carlo. (Abbracciandola e stringendola forte forte al petto) Figliuola... Figliuola mia!

Bianca. Avevi ragione! Sarebbe meglio finirla!

Carlo. Per le loro mani mi sarebbe dolce... ma per le nostre, no! Le leggi di Dio non si possono trasgredire impunemente.

Bianca. Lo so, babbo... Lo so! Ma com'è triste la nostra sorte!

Carlo. (Ruggendo) Maledetti!

Bianca. Non scorderò mai il momento in cui questa nave si avvicinò alla nostra! Ti vidi innanzi a me... pallido come la cera! I nostri uomini, risoluti, trasportavano i cannoni da una parte all'altra... e i loro occhi lampeggiavano come le loro armi... Intanto le navi si accostavano, si accostavano l'una all'altra! Ti domandai: "Chi sono?". "I pirati", mi rispondesti... e io caddi al suolo come morta!

Carlo. La nostra nave fu colata a fondo... I nostri furono trucidati e fatti prigionieri! (Dopo una pausa) E a domani... a domani... ci pensi o mia Bianca?

Bianca. (Con raccapriccio) Gran brutto domani, babbo!

[I. c.6v]

Carlo. Figliuola mia, se anche mi terranno schiavo, non rimpiangerò certo la mia sorte! Sono vecchio e poco mi rimane da soffrire! Ma tu, mia povera Bianca, sei giovane e bella... (Sospira) Ah!

Bianca. Io schiava?! No, babbo, no! Non vivrei... Te l'accerto!

Carlo. Non offendere il Cielo, figliuola mia! Tu sei buona, e Dio farà⁴¹ per noi un miracolo, perché compensa chi, come noi, ha votato i propri beni alla

⁴¹ fara] ms.

- sua Chiesa... E tu, fin da bambina, non sei forse vissuta chiusa in un convento? Nessuno, al mondo, può vantare la tua purezza! Può, forse, essere una colpa, l'averti voluta condurre a Barcellona per professare nel Convento del Carmine, dove mia sorella è badessa? Non sei stata tu stessa che l'hai voluto? E allora, perché la sventura ci colpisce così crudelmente?
- Bianca. È sempre stata la mia vocazione... e mi sono votata a Dio con tutte le mie forze!
- Carlo. Ah! vent'anni or sono, quando costoro, nati come noi in Spagna, furono cacciati da Valenza, perché non abbiamo noi affondato le loro navi in alto mare?
- C'erano tutti costoro... e invece li abbiamo sbarcati in Algeri! È giusto che ci ricompensino così! (Con un sospiro ironico)
- Bianca. Dimmi, babbo... non sarebbe bene accolta la loro morte per la nostra salvezza?
- Carlo. Quando muore uno di questi dannati l'Inferno si [*I. c.7r*] spalanca per riceverlo... e il cielo accoglie colui che morendo lo ha ucciso.
- Bianca. Dev'essere come tu dici, babbo! E forse il buon Dio mi serba a questa prova, per concedermi miglior grazia! Quando io ero bambina, mi chiusero così inopinatamente in una cella, che passai dai giuochi infantili al servizio del Signore... Ma quando mi trovavo sola... soletta... non facevo che piangere, e... per divagarmi, correvo in Chiesa... spesso, mi sembrava di vedere le mie piccole compagne venirmi incontro per invitarmi a fare il chiasso... Alzavo il capo, e lieta, mi pareva di correre verso di loro... quando sentivo gravarmi addosso una mano pesante... Il cuore mi batteva forte... forte... e le mie piccole compagne mi riapparivano sull'altare... guardandomi mestamente... D'allora in poi, non pensai più ai giuochi della mia età... e il mio povero cuore pareva volesse librarsi sulle ali! Dall'orto del convento vedevo gli uccellini posarsi in cima al muro... e poi, prendere il volo! E mi chiedevo: che ci sarà mai di così ridente al di là, perché essi se ne vadano cantando? Un giorno mi arrampicai a un albero, affacciandomi dall'altra parte... La vita ferveva nella sua pienezza... era un continuo agitarsi di persone e di cose! Due bambine, bionde come l'oro, [*I. c.7v*] rincorrendosi, ridevano e saltavano! In quell'istante si schiuse l'uscio d'una casa, e una donna uscì fuori... Chiamati i bambini, disse loro: "figliuoli, ecco il babbo! E già il babbo le aveva sollevate da terra e coperte di baci! Io udivo quelle parole... Sentivo quei baci... e piangevo ancor io perché lui piangeva! Ma tutto questo passò ben presto... Ero così bambina! Fattami grandicella in convento, non ho mai desiderato le gioie della vita... perché non le conobbi... E oggi, mi domando: "Che sacrificio ho io fatto per il mio Dio e Signore? Nessuno: perché se gli ho consacrato tutta la mia vita, questa gloria è tua, caro babbo: perché sei tu che mi hai fatta quella che sono... E per questo spero che Egli (rivolgendo gli occhi al cielo) mi abbia gettata in questa nave... per mettere a dura prova il mio cuore... e io ti giuro (risoluta) che saprò meritarmi l'anello del Cielo!

- Carlo. (Commosso) Come sono superbo, mia dolce Bianca, di averti separata dal mondo! Tu, vedi, sei nata per servire il Signore... Ma la nostra sorte, in questo momento, mi fa paura! Mio Dio (levando le mani al cielo) allontana dalla mia figliuola il calice di tante⁴² amarezze!
- Bianca. (Con fervore) Ah no!... Cosa dici mai? Voglio soffrire!
- Carlo. (Sorpreso) Ma non ti comprendo, figliuola mia!

[I. c.8r]

- Bianca. Tu?! (accennando al cielo) So che Egli mi guarda... e sorridendo saprò affrontare il pericolo!
- Carlo. Figliuola, tornano i corsari... Rientriamo! (entrano nella cabina)

Scena VI

Hassen e Osman

Hassen scende il primo: ha in mano una miccia con la quale accenderà il fanale. Osman scende dopo, e prima di Ferran: si volge. Incomincia ad annottare.

- Hassen. È necessario vederci bene! Said deve leggere la menzogna sul volto di quel capitano... Vedremo se sarà corto di lingua! (Spegne la miccia, e poi la getta in mare) Se non vuole confessare, peggio per lui! Col nostro Ras non si scherza impunemente!
- Osman. (A mezza scala) Ecco che viene! (Ferran scende. Due corsari restano in sentinella dal ponte allo sbocco della scala)

Scena VII

Ferran e Hassen

- Hassen. Sta bene... lasciatelo... e che due uomini rimangano di guardia alla scala!
- Ferran. (Accennando a quella di Said) Che grandiosa cabina!
- Hassen. È quella del nobile e grande Said!
- Ferran. Puoi dirlo a ragione: grande, nobile e valoroso!
- Hassen. Tu, dunque, hai stima di lui?
- Ferran. (Con ironia) Oh! Molta!
- Hassen. (Offeso e ammirato al tempo stesso) Ti comprendo!

⁴² tanta] ms. *pentimento*.

[I. c.8v]

- Ferran. Se dipendesse da me, vorrei appiccarvi tutti alle antenne di questa nave...
Il tuo nobile Said in cima agli altri!
- Hassen. (Minacciandolo) E ti chiami figliuolo di Cristo!
- Ferran. (Crolla le spalle, poi accennando al luogo dov'è) Perché mi hanno condotto qui?
- Hassen. Lo saprai da Said... Provati a mentire... e ti appiccherà subito a un'antenna... Quella stessa dove avresti voluto metter lui!
- Ferran. Oh! Non è così stupido! Io, nel mercato, valgo qualche cosa... Sono giovane e forte, tanto da schiacciare te... e gli altri insieme... Se occorresse... Said!
- Hassen, (Da sé, andandosene) Ho capito! Finirò per bastonarlo! (via)

Scena VIII

Ferran solo

- Ferran. Se ne va in quel modo... e mi pianta qui⁴³ come un cane! Pazienza! Sediumo! (Siede) Cosa vorrà da me Said? M'interroghi... Risponderò, se così mi pare!

Scena IX

Bianca e Ferran

- Bianca. (Inoltrandosi) M'è parso di udir la tua voce... e non
- [I. c.9r] mi sono ingannata!
- Ferran. (Con gioia) Tu, Bianca? E lo zio?
- Bianca. È là... nella cabina... Vuoi che lo chiami?
- Ferran. No... aspetta! Ma dimmi, come mai sei libera quando gli altri e io siamo rinchiusi coi ferri in orride cabine, dove non penetra raggio di sole?
- Bianca. Mi obbligano a medicare il braccio del loro Ras! Vedrai! (Per partire)]⁴⁴
- Ferran. (Trattenendola) In nome di Dio, ascoltami... È forse l'ultima volta che potremo vederci... perché saremo venduti!
- Bianca. (Da sé) Io... non lo sarò!
- Ferran. E allora... cugina...
- Bianca. Non temere! Iddio veglia per tutti... anche su di noi!

⁴³ quì] ms.

- Ferran. Bianca, ti credo! Ma lascia, ad ogni modo, che ti sveli un segreto che custodisco in petto fino dalla prima giovinezza... e che non sarebbe uscito di qui (accenna al cuore) se... Ti ricordi di quando eravamo tutt'e due bambini?... E... di tua madre?
- Bianca. Avevo quattr'anni... e non posso ricordarmene. Povera mamma!
- Ferran. Ma io la conobbi! Fino d'allora, vagheggiava [*I. c.9v*] la nostra unione!
- Bianca. (Sorpresa) Ah!
- Ferran. Sì, Bianca... Sì!
- Bianca. (Con dolore) Non lo dire, Ferran, non lo dire!
- Ferran. Io ti volevo tanto bene, fin da bambina... e quello che ti ho detto non sarebbe mai uscito dalle mie labbra! Ma oggi, tutto è mutato! Tu non sei più in convento... e ho voluto dirtelo prima che questa gente ci separi per sempre! Ah, tu...vedendomi allegro e spensierato... attraverso l'inferriata di quel tristo parlatorio... hai creduto che il mio cuore fosse chiuso per il mondo come quello delle donne che ti circondavano... Oh! Come ti sei ingannata, Bianca!
- Bianca. (Con dolore e vergogna) Basta, Ferran, quello che mi hai detto! Non una parola di più... te ne prego! Le gioie del mondo che non conosco non trovano più la via del mio cuore! Io mi son votata a Dio, e non ho altro affetto che il suo!
- Ferran. Oh! No... Bianca, no! Nei giorni lieti, tuo padre e tua madre ti avranno pur parlato del loro amore!
- Bianca. (Interrompendolo e facendo un passo verso la cabina) Non voglio... non posso ascoltarti!

[*I. c.10r*]

Ferran. (Trattenendola) Bianca! Le anime della terra son fatte per amare...⁴⁵

Bianca. (Pronta) Iddio!

⁴⁴ (p.p.) ms. L'abbreviazione «p.p.», hapax in questo testo, è usata da diversi autori teatrali in differenti opere: per esempio, sulla base di una nostra sommaria indagine, da Ferdinando Martini, amico di Suñer, ne *L'uomo propone e la donna dispone* (1862) oppure in *L'elezione di un deputato* (pubblicata nel 1875); da Riccardo Castelvechio ne *La donna romantica ed il medico omiopatico* (1858), dallo stesso Suñer ne *I gentiluomini speculatori* (pubblicata nel 1863), ma immaginiamo da parecchi altri. Lo scioglimento potrebbe essere plurimo, anche se il più probabile sembra essere proprio «per partire». In ogni caso sta certamente ad indicare che il personaggio, a cui è riferita l'abbreviazione, inizia un'azione o un movimento che poi vengono interrotti o non perfezionati. Debbo la soluzione della questione alla dottoressa Anna Bogo, che, insieme al personale della Biblioteca di Studi Teatrali di goldoniani a Venezia, ringrazio di cuore per le pazienti verifiche sui testi drammatici coevi.

⁴⁵ amare!] ms. *pentimento*.

Ferran. Sì... ma nelle sue opere!
 Bianca. Taci... taci!
 Ferran. E se non fosse così... che ne sarebbe del mondo e della vita? Qual bene ci è dato di fare chiusi nell'oscurità di un chiostro?! Il tempio del signore è l'Universo... e noi possiamo adorarlo da per tutto! Oh mia Bianca... come ti trovo diversa da ciò che eri! Come ti hanno mutata!
 Bianca. Mi fai paura!
 Ferran. (Incalzando) In nome stesso di Dio, Bianca, ascoltami!
 Bianca. No! No!... Ascoltandoti, mi dannerei!
 Ferran. (Con grande rapidità) E chi mai può averti parlato così?
 Bianca. (Come sopra) Lo ha detto Iddio!
 Ferran. Quando... e dove?
 Bianca. Nei suoi libri!
 Ferran. È falso!
 Bianca. No... La verità è solo nei suoi libri!

Scena X

Carlo e detti

Carlo. (Apparendo) Mio nipote!
 Bianca. (Accorrendo a lui) Oh, vieni, babbo! Diglielo...*spie[I. c. 10v]*gaglielo tu... che sai e puoi rispondergli!
 Ferran. (Abbracciandolo) Zio!
 Bianca. Persuadilo, babbo... Persuadilo! Te ne supplico!
 Carlo. Perché ti trovo così agitata, figliuola mia? Cos'è dunque successo? Ferran spiegami...
 Ferran. Non mi sorprendo di trovarmi in questo luogo... ma di quello che ho sentito da Lei... Non è più non è più... la Bianca di una volta! Prima, era gaia, ardente, sensibile agli affetti più legittimi... più santi... Oggi, la ritrovo fredda come il marmo...
 Bianca. (Di scatto) Sei ingiusto!
 Carlo. (A Ferran) Ma che cosa le hai tu detto per turbarla così?
 Ferran. Le dissi che l'amavo!
 Carlo. Se ami davvero la mia Bianca, non pensare più a lei! Alle gioie di questa terra preferisce quelle del Cielo!
 Ferran. Ah! Non ne parliamo più! So, purtroppo, il motivo che l'ha condotta nella mia nave da Palma a Barcellona! Se non ci avessero catturati, Bianca, a quest'ora, sarebbe chiusa in un monastero... e dalle mie labbra non avreste udito una parola sola!
 Carlo. (Deviando il discorso) Parliamo di ciò che più urge [*I. c. 11r*] in questo momento! Dimmi tu, Ferran, se c'è speranza di uscire di qui! Per quale via... e con quali mezzi? Come fuggire?
 Ferran. (Irresoluto) Non saprei...

Carlo. Te lo domando per la mia Bianca!
 Ferran. (Con islancio) Per lei?! (Guardando Bianca che contempla il mare) oh!
 Se potessi con tutto il mio sangue!
 Carlo. (Pronto) Taci! Vengono! Bada che non sappiano del mio grado militare!

Scena XI

Giannozzo e detti

(Bianca è alla finestra. Carlo e Ferran, dal lato opposto, parlano sommessi[.]
 Giannozzo scende piano piano. Si ferma a mezza scala, e parla da sé,
 credendo di essere solo).

Giannozzo. (Da sé) Questa vista mi fa orrore! Gettare in acqua tanti miseri miei fratelli! Mi pare che i morti dal fondo del mare mi chiamino... e ho paura!
 Bianca. (Atterrita da ciò che vede nel mare) Mio Dio! Mio Dio!
 Carlo. (Andando alla finestra) Che c'è figliuola mia?
 Giannozzo. (Spaventato) Un grido!? Non m'inganno?
 Ferran. (Come sopra) Bianca? Cosa vedi?
 Carlo. Di su...parla!
 Bianca. Un uomo in mare... e poi un altro!
 Ferran. Sono i loro feriti... li gettano in mare a mano [*I. c.11v*] a mano che muoiono!
 Giannozzo. (Fra sé) Se io morissi, il mio corpo sarebbe gettato in mare... come quello di un figlio di Maometto e la mia anima andrebbe all'inferno... Fra i Giuda, che rinnegano il loro Dio e Maestro! Oh, mi faccio orrore! Pur troppo, sono condannato a finire tra questa gente! E se ritornassi in Ispagna? No...No! C'è il Santo Uffizio! Mai! (rimane col viso tra le mani, appoggiato alla ringhiera della scala)
 Ferran. (Scostandosi, insieme con Carlo, dalla finestra) Non avrei mai creduto che ci fossero tanti morti! Zio... vedi, dunque che ci siamo ben difesi!
 Bianca. (Fissando il mare, fra sé) Più nulla! Nemmeno la spuma!
 Carlo. (A Ferran) Lascia che ogni goccia di quell'acqua divenga tanto fuoco per essi!
 Ferran. No... No! Speriamo che Dio li perdoni!
 Giannozzo. (Sorpreso, inoltrandosi fino a metà della scena) Chi parla di Dio... e di perdono?
 Ferran. (A Carlo e Bianca) È il nostromo!
 Giannozzo. (Tra sé con terrore) I cristiani?
 Carlo. (A Ferran) Vieni via! È il miglior consiglio!
 Ferran. (Osservando Giannozzo) Ma che ci perdiamo a parlare con lui?
 Giannozzo. (Incerto se debba avvicinarsi o no, ai Cristiani) Se mi rico

[I. c.12r]

noscessero, guai a me! È vero che sono già passati tanti anni!

Ferran. (Toccandolo sulla spalla) Brav'uomo!

Giannozzo. (Sorpreso e voltando il viso) Che?!

Ferran. Ti nasconderesti, forse?

Giannozzo. (Ridendo e dissimulando) E perché dovrei nascondermi da voi altri? Cosa volete da me?

Carlo. (Con disprezzo guardandolo) Da te?! Nulla!

Ferran. Zio, cosa dite?

Carlo. È un vile, sai? Un dannato!

Giannozzo. (Atterrito di essere riconosciuto) V'ingannate! Io servo senza far male ad anima viva! Sono il nostromo!

Ferran. (Guardandolo fissamente) E ti chiami?

Giannozzo. Mi chiamo Giannozzo!

Carlo. Giannozzo?!

Ferran. Usano forse nomi cristiani fra voi?

Giannozzo. (Sconcertato) Che importa? Non sono il solo!

Ferran. Saresti, dunque, un rinnegato?

Giannozzo. Io?!

Carlo. Sì... tu!

Ferran. Ne hai ben la faccia!

Bianca. (A Carlo, guardando con terrore Giannozzo) Conducimi via! Non voglio vederlo!

[I. c.12v]

Carlo. (La conduce alla cabina) Vai pure, figliuola!

Ferran. (A Giannozzo) Non ispiri che ribrezzo!

Scena XII

Giannozzo. Carlo. Ferran

Giannozzo. Mi avete preso per quello che non sono! (Con cipiglio) E ora basta!... Vi ho ascoltato anche troppo!

Carlo. (Fermandolo) Giura, dunque, che non sei un rinnegato!

Giannozzo. Ve lo giuro!

Carlo. Giuralo... per tua madre!

Giannozzo. (Tra il riso e la paura) È morta!

Ferran. (Accennando al Cielo) Sì, per lei... che ti ascolta da lassù!

Giannozzo. (In preda a visibile terrore) No... no! Non posso!

Carlo. (Con forza) Vigliacco!

Ferran. (Con mestizia) Sciagurato!

Scena XIII

Said. Hassen. Malek. Maometto. Osman

Detti e altri corsari in fondo

GiannoZZo. (Vedendo scendere i corsari) Tacete! Mi raccomando a voi!
 Carlo. Non mi rivolgere la parola rinnegato!
 Ferran. (Con senso di piet ) Vattene! Vattene! (GiannoZZo si scosta a testa bassa).
 Said. (Scendendo) Ah! (sospirando) L'aria di mare   tutta la mia vita!
 GiannoZZo. (Risalendo le scale) Mi hanno riconosciuto? E ora, [*I. c.13r*] come fare a nascondermi?
 Maometto. (Alludendo a GiannoZZo) Dove va quell'uccello di mal augurio? (Chiama) GiannoZZo!
 Osman. Lascialo tranquillo!
 Ferran. (A Carlo che fa un atto di disprezzo verso i corsari) Calma, zio!
 Carlo. Come vuoi che lo possa, figliuolo mio?! Senti come mi ardono le tempia!

Scena XIV

Detti, meno GiannoZZo

Said. (A Maometto) Fai che venga avanti quel capitano...
 Maometto. (Accennando a Ferran) Eccolo a te!
 Said. (A Ferran) Avvicinati! Sei il comandante della nave che abbiamo colato a fondo?
 Ferran. Sono proprio io!
 Said. Il tuo nome?
 Ferran. Ferran Marquet...
 Said. Dalle tue lettere abbiamo ricavato notizie di Palma.
 Ferran. Come? Vi siete impossessati delle mie lettere?
 Said. (Freddo) In una di esse si parla di una certa nave che dovrebbe salpare per le isole recando un tributo per il Re... Da qual parte, ditemi? (Ferran nega col capo. Said, continua, con maggior energia) Il giorno? L'ora?
 Malek. (A Said, accostandosi a Ferran) Se vuoi che gli sciolga io la lingua! (Minacciando)

[*I. c.13v*]

Said. Scostati tu!
 Ferran. Se ti rispondo, non   certo per paura di costui! Potrei dirti che non ne so nulla! Ma sdegno di mentire... anche con te... So tutto... ma dalla mia bocca non uscir  una sola parola che possa nuocere ai miei!
 Malek. Parlerai... oh! Se parlerai!
 Maometto. Forzalo, Said!

- Said. (Fissando Ferran) Lasciatelo stare! (Fra sé) Mi piace l'alterigia di costui!... (A Ferran) Ti è noto quale sia il mio potere qui dentro! Ci va della tua vita! (Fra sé) Se⁴⁶ tradisce i suoi lo faccio appiccare come un vile!⁴⁷
- Malek. (A Ferran) Rispondi al nostro Ras! (Si ode un mormorio di corsari).
- Hassen. (A Ferran) Parla! Ti conviene meglio!
- Ferran. (A Said) Tu... al mio posto... parleresti?
- Said. (Bruscamente) Qui non s'interroga... si risponde!
- Ferran. A quello che desideri sapere, mai!
- Said. (Toccando l'elsa del pugnale) E se t'inchiodassi a quella parete?
- Ferran. Morirei... senza risponderti! A chi può rincrescere di morire per le vostre mani? (a Carlo) Zio! Li senti? Mi credono un traditore!
- Carlo. Contesta gente, figliuol mio, non può comprendere la virtù che va sino all'eroismo!
- Said. Chi ti ha interrogato, vecchia talpa di sagrestia? [I. c.14r] A me... la cristiana... quella fanciulla... Bianca!

Scena XV

Detti e Bianca, che esce dalla cabina

- Said. Bianca non indugiare più quando ti chiamo! Conduci via tuo padre... altrimenti non rispondo di me! (*padroneggiandosi*)⁴⁸
- Ferran. (A Carlo che vorrebbe inveire) Non gli dar retta! Taci!
- Bianca. (Scongiurandolo di star zitto) Padre mio... te ne supplico! Che importa a me di morire, purché non vegga più questa ciurmaglia!
- Hassen. (Avanzandosi verso Carlo) A chi hai alluso? Bada a te! (Minaccia)⁴⁹
- Said. Hassen, togliti di mezzo! (Da prima con tono sprezzante, poi con esaltazione crescente) Voglio⁵⁰ vedere come se la cava questo gallo presuntuoso... senza penne... né cresta! Guardatelo, figliuoli... con quelle gote rigonfie di superbia... e col nome sulle labbra di quel Dio che tutti loro calpestano! Egli appartiene alla razza di quei vili che, ipocritamente, consigliando amore tra gli uomini ci succhiarono le vene... che non ci lasciarono, nelle stalle, neanche un cantuccio accanto alle bestie! Che,

⁴⁶ (Se] ms.

⁴⁷ vile!)] ms.

⁴⁸ padroneggiandosi] ms.

⁴⁹ Non è chiaro se questa didascalia, assente nel testo originale (ed.1888 e ss.) aggiunta tra due righe nel ms., si riferisca al tono usato da Hassen (più verosimile) oppure vada ad integrare la didascalia dell'intervento di Said.

⁵⁰ Voglio che] ms. *correzione*.

odiandoci come lebbrosi, ci dispersero per il mondo senza pietà... e ci negarono sin anche una misera zolla dove ci fosse dato di riposare le nostre ossa. Ed era ben nostra la [I. c. 14v] la patria che ci hanno rubata! Lo attesto anche sul capo del loro Dio! Ma che cos'altro potevamo aspettarci da gente che mette l'odio insieme col perdono... l'agnello colla tigre... e insieme il pugnale con la croce? (Dopo una pausa) E ora, miei compagni, ascoltate a loro vergogna, quello che sono per dirvi... Mio padre era moro... s'invaghi di una fanciulla convertita da poco al Cristianesimo...⁵¹ e si finse convertito anche lui per unirsi a lei... Io nacqui dalla loro unione. Mia madre soleva dirmi: "sembri un Gesù bambino"... e mio padre: "hai gli occhi di un Urì!". Cullato fra i loro baci, mi addormentavo, e mi svegliavo balbettando, confusi insieme, un versetto del Corano con uno del Vangelo... Venni alla luce in una casa nei pressi di Valenza! Circondato com'ero di fiori, anche nei cuori de' miei genitori fioriva la gioia! L'uno sognava il Profeta... l'altra Gesù! Ed erano così felici... che si sarebbe creduto che Cristo e Maometto avessero fatto la pace, nell'altro mondo, vinti dal loro scambievolmente affetto! Ma la pace regnava solo dentro casa mia! Il ricordo è sempre qui! Una sera mio padre abbracciò mia madre e, con ira, dando di piglio a un ferro⁵², uscì.⁵³ Sul far del giorno, bussarono alla porta di casa. Mia madre, impaurita, andò ad aprire. Cos'era accaduto? Si levarono urli e grida [I. c. 15r] da per tutto...⁵⁴ Un corpo fu gettato ai nostri piedi... e mille voci dissero: "Don-

⁵¹ L'edizione utilizzata da Suñer per la traduzione leggeva il verso catalano in questo modo «Mon pare era moresch; amor sentia / á una nova [evidenziato nostro] cristiana», lettura presente, tra le altre edizioni nella prima di *Mar y cel* (Barcelona, La Renaixensa, 1888, p. 44) fino almeno a quella del 1903, ma probabilmente anche oltre. Le edizioni moderne leggono invece: «Mon pare era moresc, amor sentia / a una noia [evidenziato nostro] cristiana». Per esempio, quella pubblicata a cura di Anton Carbonell (Barcelona, Ed. 62, 2020, p. 101) che deriva dalle *Obres selectes* (Barcelona, Selecta, 1948) curate e rettificare ortograficamente da Josep Miracle, in base alle norme dell'Institut d'Estudis Catalans, che leggono appunto "noia". Anche la traduzione spagnola di Enrique Gaspar legge "nova": «Mi padre era morisco; á una cristiana / convertida vió» (*Mar y cielo*, cit., p. 27). Ancor oggi, nonostante i numerosi passi in avanti nella ricerca, l'osservazione di più di settant'anni fa di Jordi Carbonell è tuttora valida: «Àngel Guimera ha estat el menys afortunat dels grans escriptors catalans de la Renaixença quant a les edicions de les seves obres» («Estudis Romànics», II, 1951, p. 264).

⁵² Qui il testo di Suñer si avvicina di più alla traduzione di Gaspar che all'originale: «asió con ira / su hacha, la puerta abrió y echóse fuera» (trad. Gaspar, *Mar y cielo*, cit., 1891, p. 28) contro «y alsant ab ira un'eyna del treball, eixí al defora» (ed. 1888, p. 45).

⁵³ corse] ms. *pentimento*.

⁵⁴ Cos'era accaduto? da per tutto] ms. *pentimento*.

na eccoti tuo marito! Sotterralo!”. Trascorsero molti giorni, e in uno di questi, mia madre, svegliandomi all'improvviso, mi disse: “Figliuolo mio, questa è l'ora!”. E bagnandomi di lagrime, mi portò via tra⁵⁵ le sue braccia. Io mi addormentai sopra il suo seno... avevo sei anni! I gemiti e i lamenti di un popolo intero cacciato dentro una galera, mi svegliarono di soprassalto... e vidi la terra allontanarsi come una striscia di cenere! Mia madre mi coprì gli occhi, e io non li riaprii che a notte inoltrata... Il mare si era addormentato... Il fetore di tutto quel sangue mi soffocava... e di tanti prigionieri non ne restava uno solo! Mia madre, serrandomi forte forte tra le sue braccia, mi disse: “Quei traditori che uccisero tuo padre, uccideranno me pure! Non vogliono sai... non vogliono che rimanga traccia della razza moresca! Se mai ti salvi, figliuolo mio... Vendetta!... Vendetta!”. Ma, ohimé, la ciurma cristiana ci fu addosso... Mia madre mandò un grido di morte... fece per fuggire, ma quei mostri l'acciuffarono per i capelli... e io sento ancora il sangue di lei spruzzarmi il viso! (Bianca, senza rendersi ragione di ciò che prova si commuove e finisce [I. c. 15v] col piangere) Caduta a terra, mi strapparono dalle sue braccia! Ma la mia povera madre moribonda, afferrandomi per la mano, mi conficcava le unghie nella carne, gridando: “Figliuolo mio, vendicami...vendicaci!”. Quelle belve, sogghignando, la presero... e la gettarono in acqua... e lei... dibattendosi ancora... gridava, gridava sempre: “Vendetta! Vendetta!”. Un colpo di remo le spaccò il cranio, e scomparve tra le spume del mare! (Con un cupo disprezzo) Ed eccoli qui... coloro ai quali noi facciamo orrore! (Con ironia) Noi siamo le jene... i predoni... gli assassini!... Loro le colombe... le anime pure... i cuori ingenui... i santi da altare!

- Bianca. (Singhiozzando e gettandosi nelle braccia di Carlo) Oh! Babbo! Babbo!
 Carlo. Su figliuola! Questa gente non merita la tua pietà!
 Bianca. Non dir così, babbo, non dir così!
 Carlo. (Sdegnato) E hai cuore di piangere per costoro?
 Ferran. (A Carlo) Non tormentarla! (Con dolcezza a Bianca) Bianca!
 Said. (Da sé) Piange... ed è cristiana!
 Malek. (Piano a Said) Said...pensa che il loro capitano non ti ha ancora risposto!
 Said. Lascialo stare per oggi! È già notte! Conducili via, Malek! Vedremo domani!
 Malek. (Tra sé a denti stretti) Se lasciava fare a me... avrebbe [I. c. 16r] parlato... Oh! Se avrebbe parlato! (a Ferran, facendogli cenno di precederlo) Avanti!
 Ferran. (A Carlo e Bianca) Non torturarla maggiormente... e sii prudente! Bianca, addio! (Dalla metà della scala, dice ad Hassen, con ironia) Hassen! Viva il grande Said!
 Hassen. (Con atto di rabbia) Alla malora!...

⁵⁵ all' tra] ms. *pentimento*.

Scena XVI

Said. Bianca. Carlo. Hassen

Carlo. (Con molta severità, avviandosi, insieme con Bianca, alla cabina) Come mai, figliuola, hai potuto sentire pietà per queste fiere?
Bianca. Non me ne rimproverare, babbo, per le mie lagrime. (Asciugandosi le lagrime e facendo forza a sé stessa) Vedi... non piango più!
Said. (Ad Hassen) Che il corno suoni il coprifuoco!
Hassen. Vado subito!

Scena XVII

Bianca. Carlo. Said

Said. (In disparte fra sé) Come sono strane le donne! Hanno sempre le lagrime loro!
Carlo. (Respingendo Bianca) Lasciami... Allontanati!
Bianca. Babbo, non mi respingere!
Carlo. Tu... tu sei mia figlia?
Bianca. Compatiscimi! Vedi? Tremo ancora dalla vergo [*I. c. 16v*] gna! Vuoi tu che io non pianga per loro?! Ah, ti giuro, babbo, che non mi addormenterò senza aver chiesto prima perdono al Signore di questa mia debolezza!
Carlo. Figliuola...ti assolve Colui che ne ha il potere! (Via).
Bianca. Come mi batte il cuore! Ho deciso! (Tra sé).

Scena XVIII

Said poi Hassen

Said. (Si sente il corno, che lo desta dall'assopimento in cui era caduto) Via... via... non ci pensiamo più!... Chi sa dove andavo fantasticando? (Pausa) Eppure... quelle lagrime... quel dolore... mi hanno lasciata un'impressione strana! Non fingeva, no! (Adagiandosi nella lettiga) Ne sono certo! Non ho mai visto, qui, piangere una donna come lei! Le prigionieri piangono per paura... nessuna come Bianca... Ma via, via... allontaniamo questi pensieri... e dominiamoci! (Contrariato) Chi scende?
Hassen. Sono io! Ti ha già preso il sonno, forse?
Said. (Bruscamente) Sì... lasciami... vattene!
Hassen. Me ne vado... me ne vado! E la ferita?
Said. (Per troncato discorso) Sanerà!
Hassen. (Fra sé) Come deve soffrire! Mi fa pena!
Said. (Come sopra) Ed è cristiana... e vuol farsi monaca! Ma cos'importa?

[I. c.17r]

- Hassen. (Dalla finestra) Non spira nemmeno un alito di vento!
 Said. (Bruscamente) Ancora qui? Vattene!
 Hassen. Subito, subito! Il lume... (gira il fanale in modo che la scena resti al bujo dalla parte della cabina).
 Said. (Alludendo ad Hassen) Lui solo mi vuol bene!
 Hassen. (Accostandosi a Said) Dunque, hai fatto piangere quella donna?
 Said. (Fingendo di ridere) Sai pure che piangono per nulla!
 (Per non tradirsi colla espressione del volto, fa scorrere le tendine della cabina)
 Hassen. Ma quelle lacrime!
 Said. (Rapidamente) Le hai vedute tu pure, eh?
 Hassen. Sì... ma erano false!
 Said. No, Hassen! No! Ne sono sicuro! Piangeva... e di cuore!
 Hassen. (Ridendo e canzonandolo) Sì... sì... proprio di cuore!
 Said. (Affacciandosi tra le due tendine ed indicandogli la scala) Finiscila... ti dico! Quando parlo... so perché parlo (Vedendo che Hassen vuole insistere) Se non te ne vai... ti spacco la testa! (Torna a chiudere le tendine).
 Hassen. Me ne vado... sì! (Salendo la scala) Ah, che carattere! È insoffribile! Tutto il suo malumore si riversa sopra di me! Ma se non fossi io! (Rivolgendosi verso la cabina di Said e alludendo ai compagni) Tu non sospetti di nulla! Ma sono io che li tranquillizzo quando dicono male di te! (Siede sopra l'ultimo gradino) Mi chiamano il suo cane fedele... e me ne glorio... perché lui solo vale [I. c.17v] tutti gli altri. (Dormicchiando) Ecco il mio posto... il cane vicino al suo padrone... (Si addormenta).

Scena XIX

Bianca e Said

- Bianca. (Grandemente commossa, apparisce sull'uscio del camerino, facendo lunghe pause nel dire questo monologo. S'inoltra sulla scena) Ah! Non respiro più! Come mi batte il cuore! Nessuno! Ho offeso il mio Dio... e ho sentito pietà di un figlio di Maometto! Io!?... Proprio io!? Ed è mio padre che me lo ha ricordato! Ma saprò lavare la mia colpa! (Con tono solenne) Quando muore uno di questi dannati l'Inferno si apre per riceverlo... e il Cielo raccoglie colui che, morendo, lo ha ucciso! (Alzando gli occhi al Cielo) Signore, io ti vedo dall'alto benedire la tua schiava! (Prendendo uno dei pugnali attaccati alla parete) Coraggio! (Sforzandosi a camminare) Non tremo... no! (Esaltandosi sempre più) Sì... anch'io come Giuditta... come lei! (Si vede alzare il pugnale, e sparire il braccio fra le tende come per colpire Said).
 Said. (Svegliandosi e lottando contro lei, senza riconoscerla) Miserabile! Traditore!... Chi sei?

Bianca. Mio Dio!
 Said. (Riconoscendola alla voce) Tu? Bianca, tu?! (Quasi sollevandola, la porta dalla parte dove risplende la luce del fanale).

[I. c.18r]

Bianca. Ah!
 Said. (Deponendola a terra) Mi odî dunque, così... tu che porti il nome di mia madre... da volere il mio sangue? Rispondi... e non aver paura di me! Povera bambina come ti sei illusa nel figurarti la mia vita! Togliendomi da questo mondo, credevi forse di togliermi la gloria e la felicità!? No, qui non c'è più nulla! Non sono altro che un sepolcro in balia del mare! Mi credi, forse, adirato contro te, che hai ancora le gote bagnate di pianto? Leva, leva... pure il ferro... e non aver paura! Coraggio! Dunque? (aprendosi il vestito sul petto e denudandolo) Colpisci... qui! (Con sommo disprezzo della vita) Qui dentro c'è quella cosa... che si chiama cuore! Ferisci... Traffiggilo, via! (Sostenendola, svenuta, con accento paterno) Povera bambina!

FINE DELL'ATTO PRIMO

[II. c.1r]

ATTO SECONDO

La medesima scena dell'atto primo

Scena I

Bianca. Carlo. Giannozzo e un corsaro

I due prigionieri finiscono di mangiare: il corsaro toglie i piatti [e] li mette in una sporta e va via. Bianca, presso alla finestra, guarda il mare. Carlo, seduto addossato alla tavola, sta a capo basso[.] Giannozzo esamina i prigionieri a una certa distanza. È pieno giorno.

Giannozzo. (Fra sé) Non oso guardarli! Poveretti! Le mie pene sono raddoppiate dal momento che essi sono in poter nostro! Essi mi aborriscono... ma non sanno che una forza misteriosa mi spinge ad amarli! Oh, come il ricordo del mio passato mi tormenta! Se stesse in me... li scioglierei tutti! Ma sono un rinnegato... un Giuda... a cui manca il coraggio di mettersi un laccio al collo! Ah!

Carlo. (Scuotendosi e alzando gli occhi verso Bianca, indicando Giannozzo) Ancora qui quel rinnegato... quella vipera!

Bianca. Babbo!

[II. c.1v]

Carlo. Vieni figlia mia! Mi fa orrore! (Si alza lentamente e si avvia alla finestra)
 Giannozzo. (Fra sé) Said mi comanda di servirli! Che sia per compassione o per odio? Se è per odio, si sbaglia! Ma essi assaggiano appena le vivande che loro preparo. Se la dura così, moriranno di fame! (*Via*)⁵⁶

Scena II

Carlo. Respiro! Finalmente, se n'è andato! Bianca, figliuola mia, a che pensi?
 Bianca. (Come destandosi) Cosa vuoi babbo?
 Carlo. Stai forse dicendo le tue preghiere?
 Bianca. No! No! Non mi riesce più! Mi pare di aver la febbre! Alle volte, m'assalgono dei pensieri così tristi! Incomincio una preghiera... la dico, ma la mia mente si perde... e cado in mille fantasie...⁵⁷
 Carlo. Hai ragione! Qui le ore non passano mai... e poi quest'ozio forzato... ci consuma a poco a poco...
 Bianca. Sono già nove giorni che siamo prigionieri...
 Carlo. Mi sembrano nove⁵⁸ anni, figliuola mia!
 Bianca. Babbo, coraggio!
 Carlo. (Dopo una pausa) E tu... perché tratti quella gentaccia come non merita? Come sei mutata... e come mi rassomigli poco! Ho ragione di dolermene, sai!

[II. c.2r]

Bianca. Ma no!... Se m'interrogano rispondo... e mi allontanano subito...
 Carlo. (Con intenzione) Anche Said mi sembra mutato! Sì, anche lui!
 Bianca. (Rapidamente e con una certa commozione) Ah no! credimi! Non ho mai rivolta la parola a quel disgraziato!
 Carlo. Disgraziato lui?! Vorrai dire a quel ladro... a quell'assassino!
 Bianca. (Vorrebbe difenderlo, ma non ne ha il coraggio. Arrossisce. Abbassa il capo). Sia pure, come vuoi! Ma perché sempre questi discorsi! Se sapessi che pena mi fai!...

⁵⁶ (*via*) ms.

⁵⁷ La traduzione semplifica, anche concettualmente, il testo catalano: «Estich febrós: á voltes / fins pensaments de Satanás m'acauden!... Comenso una pregaria, y quan hi atino / mon cap quí sap hont es!» (ed. 1888, p. 57, ripresa dall'edizione di A. Carbonell cit. p. 110). Gaspar vi si attiene totalmente: «estoy febril y á ratos / pensamientos satánicos me acuden. / Principio una plegaria y me sorprendo / pensando en... no sé qué» (ed. cit. p. 36).

⁵⁸ 9] ms.

- Carlo. Ascoltami, Bianca! È così grande la sofferenza che provo nel vedermi in potere di codesta gente... ed è tanta l'ira che s'impadronisce di me... che... vedi... morirei disperato se, prima, non toccassi terra... Pensa cosa avverrebbe di te, figlia mia!
- Bianca. (Con molta tenerezza) Babbo, allontana un presentimento così triste! Qualcuno penserà anche alla nostra sorte! Non è detto che i miseri siano abbandonati da tutti! (Alzando gli occhi al cielo).
- Carlo. Dio solo può ogni cosa, figliuola mia! E se una mia preghiera potesse giungere sino a lui, prima di chiudere gli occhi, vorrei chie[II. c.2v]dergli di lasciarmi vedere Ferran per raccomandarti a lui!
- Bianca. Temo pur troppo, che sarà impossibile che tu lo veda a meno che... (Eitante)
- Carlo. (Interrompendola) A meno che io non lo chieda a Said! (Con fermezza e cipiglio) Non lo sperare... Non lo farò mai!
- Bianca. (Vergognosa e timida) Padre mio, va a riposarti! Alla tua età la stanchezza può essere fatale... e io senza di te sarei sola al mondo!
- Carlo. (Rabbonito) Sì... Sì... Hai ragione! Vado... Vado... (Bianca lo accompagna fino alla cabina)

Scena III

Bianca, sola

- Bianca. Mio Dio, senza volerlo,⁵⁹ ho in cuore una grande pietà per Said! Ma perché ha voluto perdonarmi? (Dopo una pausa) Mi si chiusero gli occhi... e poi... mi trovai accanto al padre mio... col pugnale nascosto nel seno! Quando ero risoluta di ucciderlo... (Abbassa la voce molto commossa) egli mi guardò con tanta dolcezza!... I suoi occhi avevano la pietà di quelli del buon Dio, quando ci guarda dall'alto della croce! (Spaventata di quello che ha detto) Oh! Perdonatemi, perdonatemi tutti... (Si copre il volto con le mani e piange).

[III. c.3r]

⁵⁹ Omette di tradurre: «Resar! La boca / parla ab Deu, més lo cor, ay, s'esgarria, // Ofesa de sí mateixa» (ed. 1888, p. 60). Non così Gaspar.

Scena IV

Bianca e Hassen

- Hassen. (Uscendo dalla cabina di Said fra sé) Maledizione! Che uomo strano! Mi tocca fuggire per non ascoltare le sue parole! Maledetta l'ora che mi sono affezionato a quel burbero! Se non mi scansavo presto, m'avrebbe percosso! Prima perché gli ho confessato che quella fanciulla era bella... e poi perché gli ho detto che era brutta!⁶⁰ Non ne indovino mai una! (Rivolgendosi a Bianca, che non l'ascolta) Ah! Si cammina poco! Di questo passo sarà difficile poter arrivare!
- Bianca (Fra sé) Se potessi sapere da quest'uomo...
- Hassen. (Fra sé alludendo ai marinai) Il male sì è che quei ragazzi sono poco contenti di chi li comanda! Li tratta peggio che se fossero bestie! (Osservando Bianca che lo guarda) È proprio bella! Scommetterei dieci doppie contro chi non fosse del mio stesso avviso!
- Bianca (Ad Hassen) Perdoni! Vorrei farti una domanda!
- Hassen. Di' pure: sono tutt'orecchi ad ascoltarti!
- Bianca. Siamo vicini ad Algeri?
- Hassen. Ci saremo prima del tramonto!
- Bianca. (Impaurita) Dici davvero? Oh, mio Dio! (Piange).
- Hassen. (Fra sé) Di bene in meglio! Eccoci alle lagrime! [II. c.3v] (Per andarsene) No... No... Non è affar mio! (Comicamente).
- Bianca. Ascoltami, signore. Tu hai l'aspetto buono!
- Hassen. (Borbottando) Ti sbagli! Non sono buono... e se anche lo fossi...
- Bianca. (Giungendo le mani in atto supplichevole) Salvaci! E, quando saremo in terra...
- Hassen. Taci! Perderei la vista, prima di tradire il mio Ras!
- Bianca. (Sospirando) Ah!
- Hassen. Sappi, cristiana, che non lo lascerei per tutto l'oro del mondo... sebbene non abbia punto a lodarmi di lui! Io non sono che il cane... e Said è il mio padrone.
- Bianca. Pregalo, allora di permettere a mio cugino di venirci a trovare per un momento solo! Mio padre sarebbe così felice di vederlo... di parlargli!
- Hassen. E come vuoi che io chieda una cosa simile a Said? Se lo vedessi, pare un gatto quando minaccia la pioggia!
- Bianca. (Tra sé) Oh! Se mio padre morisse prima ancora di rivederlo! (Ad Hassen) Vedi te ne scongiuro per i tuoi genitori... Per i tuoi figli!

⁶⁰ La fonte in questo caso sembra l'originale catalano, non la traduzione di Gaspar: «por darle gusto / viro en redondo y, al oír que es fea» (Gaspar, ed. cit. p. 39) contro «Jo que li dich qu' es lletja» (ed. 1888, p. 61).

- Hassen. (Sghignazzando) Cercali, se sei buona! (*pausa*).⁶¹ [III. c.4r] Sono un bastardo... e non ho figliuoli! Via, smetti di piangere! Pensa che sarai fatta sultana! (Cercando di consolarla). Tutte le donne catturate dai pirati sono proprietà di chi rimane in terra! (Con solennità) Questa è legge! A noi altri, lasciano il carico e gli uomini! Il sultano sceglie le donne... Le belle, per l'Harem... Le brutte o le regala... O le vende! Tu sei bella... Dunque, di che cosa hai paura?! La scelta è già fatta!
- Bianca. (Fugge verso il camerino, spaventata) Ah, mio Dio!
- Hassen. (Impensierito e dolente) Diavolo! Diavolo! M'è sfuggita di bocca!

Scena V

Hassen. Malek poi Said

- Malek. (Avanzandosi fra sé) Oh! Oh! Hassen che discorre con lei! (*Chiama*)⁶²
Hassen!
- Hassen. (Voltandosi, sempre sopra pensiero) Che c'è?
- Malek. Ti ho visto! Qui non è permesso discorrere coi prigionieri! Dovresti saperlo: non è la prima volta che mi costringi...
- Hassen. Hai ragione... Ma che vuoi? Si finisce sempre per scoprire terreno!
- Malek. Forse! Se comandassi io!
- Hassen. (Ridendo) Eh! Ti rode di non poter comandare [III. c.4v] Ma per ora, almeno... (Si ferma, vedendo Said che scende penseroso).
- Malek. Puoi chiamarti fin troppo fortunato!
- Hassen. Taci! Non vedi che viene?
- Said. (Avanzandosi) Tu, Malek?
- Malek. Venivo da te!
- Said. (Bruscamente) Sbrigati... e poi lasciami solo!
- Malek. Non ignori, certo, quanto bene ti vuole la gente di bordo... e non puoi aver dimenticato come quei bravi giovanotti si condussero con valore nell'ultimo fatto...
- Said. Al grano, Malek...⁶³
- Malek. Si compiono oggi nove giorni dagli ultimi avvenimenti... e tu stesso sei stato testimone della loro bravura!

⁶¹ *pausa*] ms.⁶² (*chiama*)] ms.⁶³ Suñer traduce alla lettera («Al grano») con un'espressione italiana non attestata, o per lo meno d'uso molto ridotto, nel significato di «venire, andare al sodo». «Al grá» (ed. 1888, p. 65; ed. A. Carbonell, p. 116) viene resa diversamente da Gaspar con «Al asunto» (Gaspar, ed. cit. p. 41), pur disponendo lo spagnolo di analoga similitudine di significato equivalente.

- Said. Fa' presto, ti dico!
 Malek. (Con alterezza) Ebbene, essi reclamano la vita di quel prigioniero cristiano... perché dietro le inferriate, si sentono insultar di continuo! Non è ancora un'ora che, mentre ispezionavo i ferri, mi ha sfregiato il viso! Comprenderai...
 Said. (Con finta serietà) Sta bene!... Tu, dunque, hai intenzione di ucciderlo?
 Malek. Sì! Voglio piantargli, nel petto, questa lama e se occorre, anche l'elsa!

[II. c.5r]

- Said. E naturalmente, vorrai ucciderlo ora che è incatenato e tenuto da' tuoi fidi!? Miserabile! Va' via! E torna da me quando avrai fegato e cuore di ucciderlo mentre sarà libero e ben armato! Ti giuro che se quel capitano ti atterrasse, non sarei io che verrei a liberartene! Vattene!
 Hassen. (Fra sé) Alla buon'ora, ecco un parlare da uomo!
 Said. (Richiamando Malek che si avviava) Aspetta! E consegnami prima le chiavi de' prigionieri!
 Malek. Le chiavi?! Ma...
 Said. (In tono imperioso) Le chiavi, ti dico! Da oggi non sei più il mio secondo!
 Malek. (Dandogli le chiavi) Eccole... ma tu mi offendi, Said!
 Said. (Senza badargli) Avvicinati, Hassen!
 Malek. (Fra sé, andando su per la scala) L'affronto che mi hai fatto ti costerà la vita!
 Said. (Gridandogli dietro) E guai a te, se torci un solo capello a un cristiano!
 Malek. (Rispondendogli dalla metà della scala) Ma che!... Ma che!
 Said. (Come per investirlo) Per l'ira di Allah! (Malek via di corsa).

Scena VI

Said e Hassen

- Hassen. (Ridendo) Ah! Ah!... S'è dileguato come la nebbia!
 Said. Dimmi cosa fanno i cristiani.⁶⁴

[II. c.5v]

- Hassen. I marinai dormono secondo il solito...
 Said. Non ti domando di loro...
 Hassen. Il capitano mena le mani, che è un gusto a vederlo!
 Said. (Con impazienza) Va'...va' anche tu a riposare!⁶⁵

⁶⁴ cristiani?] ms.⁶⁵ ariposare] ms.

- Hassen. Se vuoi sapere degli altri... ti dico che ci odiano. (Dopo una pausa, a Said che s'è alzato pieno d'ira) Poco fa, lei parlava di te... (Said siede di nuovo molto oppresso) sembra che voglia chiederti una grazia...
- Said. (Con impeto e con amarezza) T'inganni! Quella fanciulla non ha nulla da chiedermi! Senza di ciò non sfuggirebbe! Appena mi vede abbassa gli occhi e si nasconde nella cabina! (Con ira crescente) Sono, forse, uno di quegli che si sfuggono io?! E il mio volto, dunque, è tale da incutere spavento?
- Hassen. Il vecchio ha una voglia matta di rivedere suo nipote! Ma non intende di rivolgersi a te!
- Said. (Dopo una pausa) Venga lei stessa a chiedermelo... e tu bada di non mentire! (Serenandosi a un tratto) Di', ti sei accorto, Hassen, che la schiava mi sfugge?
- Hassen. Sì...sì! Me ne sono accorto... E non da oggi! Ti sfugge!
- Said. (Fra sé) È naturale del resto! (Ad Hassen) Chiamami Giannozzo!
- Hassen. Vado! (Via).
- [II. c.6r]

Scena VII

Said solo

- [Said.] Non mi riconosco più! In certi momenti darei questo vascello per trovarmi a terra... In altri, vorrei che la costa si allontanasse così da non poterla mai toccare! (Dopo una pausa) Come mi pento, ora, di non averla uccisa... per rompere la malia che mi lega a quella fanciulla così strana... così singolare! Non so che ci sia in lei... ma non è fatta come le altre donne! Diffonde intorno a sé qualche cosa che inebria... e soffoca, al tempo stesso... Qualche cosa che mi dannava l'anima! (Dopo un'altra pausa) Sì... sì... vada all'Harem! (*Pausa*)⁶⁶ Ah! Se l'avessi, in questo momento, fra le mie braccia... come in quella sera! (Cangiando tono improvvisamente e passando dal brusco al dolce) No... no... Se l'avessi un'altra volta, come una bambina, sulle mie braccia, la riconsegnerei a suo padre! Che vergogna! Che vergogna!

⁶⁶ pausa] ms.

Scena VIII

Said. Giannozzo. Hassen

Giannozzo. (Accompagnato da Hassen) Said, mi hai fatto chiamare?

Said. Giannozzo, prendi il posto di Malek... Da questo momento sei il mio secondo!

[II. c.6v]

Giannozzo. (Tra sé sussultando) Che ha detto!?

Said. (Dandogli le chiavi) Eccoti le chiavi! Malek tratta i prigionieri come bestie! Permetti al capitano cristiano di venir qui... e lascialo solo con quegli altri due! Seguimi, Hassen! Voglio proclamare ad alta voce, e sul ponte, i miei ordini!

Hassen. (Piano, accostandosi a Said) Non approvo quello che fai! E per costui... un rinnegato!

Scena IX

Giannozzo solo

Giannozzo. Eccomi quasi il comandante di questo legno! Oh, che vergogna! Se lo sapessero! (Allude ai prigionieri) avrebbero ragione di dire che mi pagano l'odio per i fratelli! Caino si rifà degli anni che dovrà passare nell'inferno! (Pausa)⁶⁷ Uccisi mia moglie, perché la trovai nelle braccia di un altro e scappai in Algeri per sottrarmi alla pena che mi attendeva... ma non sono stato buono di fuggire i rimorsi della mia coscienza, che mi perseguitano da per tutto!

Scena X

Bianca. Carlo, poi Ferran

Bianca. Qui si respira meglio! Com'è triste quella cabina! Babbo, dimmi: Iddio vede tutto, non [II. c.7r] è vero?

Carlo. Sì, figliuola mia! Dio vede e sa ogni cosa!

Bianca. (Con ansia crudele) Dimmi: è peccato, se, nel nostro cuore si fa strada un sentimento crudele, strano... che ci offende e ci rende felici al tempo stesso?!

⁶⁷ pausa ms.

- Carlo. (Impaurito) Cosa dici figliuola mia?
 Bianca. (Come sopra) Si pecca, si pecca, babbo?
 Carlo. Che dici?
 Bianca. (Come uscendo da un'improvvisa allucinazione) Oh Dio! Cosa ho fatto?
 Ferran. (A Giannozzo, che torna via, senza scendere) Va bene... Grazie... (A Bianca e Carlo) Zio... Cugina! (Non ha le manette, abbracciando Carlo, porge la mano a Bianca).
 Carlo. Dunque, ti hanno lasciato venir qui?
 Ferran. Sì... Lo vedete! Ma per un momento solo...
 Bianca. E come hai potuto ottenerlo?
 Ferran. Per ordine del Ras! È stato lui...
 Carlo. (Con meraviglia, interrogando Bianca) Lui?!... Il Ras?! Spiegami, figliuola...
 Bianca. (Turbata, pronta) Oh! Babbo, io non gliel'ho chiesto!
 Carlo. (A Ferran) E i nostri poveri compagni?
 Ferran. Cosa vuoi che facciano? Si consumano! Oh, zio, lascia che mi muova! Qui almeno c'è dello spazio. Ma laggiù! Un mucchio di trenta uomini ad/[II. c.7v]dossati gli uni sugli altri! Ma se le loro forze diminuiscono di giorno in giorno, il loro coraggio s'accresce a dismisura! Oh, se potessero!
 Carlo. Desideri e speranze inutili, Ferran... Prima ancora che il sole tramonti, noi saremo in Algeri! (Indicandogli Bianca) Pensa a lei... A lei sola! Quanto a me, venga pure la morte! Non la temo!

Scena XI

Detti e Said

(che discende senza esser visto e si ferma ad ascoltarli dal piede della scala)

- Bianca. (Alzando gli occhi al cielo) No, non è possibile che tu, o buon Dio, ci abbandoni!
 Ferran. Armati di tutto il tuo coraggio, o mia Bianca... perché sta per avvicinarsi l'ora più brutta della tua vita! (Dopo una pausa) Oh, come darei volentieri questa mia giovinezza per difenderti!
 Bianca. Io non ti chieggo che una sola grazia! E tu non me la negherai! (Said ascolta inquieto [e] sovreccitato) Allorquando sarò discesa a terra, farò ogni sforzo per avvicinarmi a te... e tu mi ucciderai con quest'arma! (Mostrandole il pugnale che tiene nascosto in seno).
 Carlo. (Inorridito) No... Ferran... non lo farai!
 Ferran. Bianca, tu vaneggi!

[II. c.8r]

- Bianca. Volete, dunque, che io vada perduta... nel fango... come le altre schiave! È questo il vostro consiglio!? Su... su... parlate! Cosa devo fare? Tocca

- a voi! Preferite forse... e che⁶⁸ queste braccia, con le quali ho stretto tante volte il Crocifisso, io le apra...
- Carlo. Taci... Taci!
- Bianca. Rispondi, padre mio! A quei tripudi, forse, mi serbava il Chiostro?! E la mia povera mamma mi addormentava nella culla per darmi, un giorno, in potere di questi mostri!? E nelle mie vene non scorre, forse, il vostro sangue?!
- Carlo. (Coprendosi il volto con le mani e piangendo in disparte) Senza volerlo tu mi uccidi! No... io non reggo ad un simile strazio!
- Ferran. (A Bianca) Povero vecchio, lo rattristi inutilmente!
- Bianca. (Con fervore) Non è il momento di tacere! Lascia che parli! È mio padre... e lo deve!
- Ferran. (Senza accorgersi, la conduce più presso Said) Sia pure... ma parla piano! Potrebbero ascoltarci! Sii prudente, Bianca!
- Bianca. (Con ironia) E tu... Questa povera fanciulla che ti fu promessa dall'infanzia...⁶⁹ (Con accento disperato) lascerai che te la portino via, mentre verserà [III. c.8v] lagrime di sangue, difendendosi come una fiera tra le unghie di quella ciurmaglia? E mentre tu provvederai al tuo riscatto, lei morirà vituperata facendo ribrezzo a sé stessa!
- Ferran. Oh, Bianca... Perché mi parli così? Se sapessi quanto male mi fanno le tue parole!
- Bianca. Anche tu sei vile! (Azione di Ferran) Sì...Sì! Hai paura della morte... mentre io, che sono una fanciulla, la desidero e la invoco!⁷⁰
- Ferran. Se manco di coraggio è solo contro di te! Perché non mi capisci?!
- Bianca. E poi dici di amarmi?! Questo, tu lo chiami amore?⁷¹
- Ferran. Sì⁷² ti amo, Bianca!... Con tutte le mie forze!
- Said. (Facendosi innanzi e reprimendo la sua ira, a Ferran) Basta! Ritorna al tuo posto!
- Ferran. }
- Carlo. } Said! (Si danno l'un l'altro la mano per accomiarsi)
- Bianca. }

⁶⁸ forse... che] ms. Tra «forse» e «che», un segno grafico ambiguo che sciogliamo.

⁶⁹ Traduzione non adeguata di «Y tu, á esta dona, / ta promesa d'infant» (ed. 1888, p. 77 e A. Carbonell, p. 125).

⁷⁰ Da qui in avanti (e per diverse battute) le soluzioni che offre Suñer divergono sia dall'originale che dalla versione di Gaspar (vid. ed. 1888, p. 78 e Gaspar, ed. cit. p. 48).

⁷¹ amore!] ms. Pur nell' ammissibilità della punteggiatura utilizzata, la costruzione della frase orienta di più verso un'interrogazione che un' esclamazione.

⁷² Se] ms.

- Said. (Fra sé molto commosso) Oh! Come si amano! L'ira mi martella fra le tempie... e ne' polsi!⁷³
- Ferran. (A Carlo e Bianca) Che cosa ha Said? Non vedete come il suo viso è sconvolto!
- Carlo. Non dobbiamo curarci di lui... È un dannato!

[III. c.9r]

- Said. (Fra sé) E se mi fossi ingannato?! Voglio... voglio che parli! (A Ferran, imperioso) Avvicinati!
- Ferran. Cosa vuoi da me?
- Said. (Ridendo sarcasticamente e comprimendo l'ira che l'agita) Che cosa le hai detto? Cosa volevi da quella fanciulla! Parla! (Lo prende per il braccio come volendo costringerlo a parlare).
- Ferran. (Con dignità, sciogliendosi) Lasciami, lasciami...
- Bianca. (Supplichevole, andando verso Said) Signore!
- Said. (A Bianca) Tu lo difendi? E ne godi!⁷⁴ Tu che non so di dove vieni, né chi ti mandi! Tu, che hai messo sottosopra, qui, ogni cosa!
- Bianca. (Spaventata, si rifugia nelle braccia di Carlo) Ah! Madre mia!
- Ferran. Ah! Perdio!
- Carlo. Ma...
- Said. (A Ferran che gli sta vicino) Non ti allontanare! Dalla tua bocca saprò ogni cosa! (Bianca si volge e getta un lungo sguardo sopra Said). (Tra sé)⁷⁵ Sono vile! Quando mi guarda... mi disarmo. Oh! Come devo farle orrore!
- Bianca. (Che si allontana da Carlo e si accosta a Ferran) No... Lascialo! Non gli dire più nulla!
- Said. (Con finta serenità, frenandosi, a Ferran) Tu, capitano, ritorna nella tua cabina!

[III. c.9v]

- Bianca. (A Ferran, che sta per rispondergli male, supplichevole) Non rispondergli male!

⁷³ La traduzione italiana qui pare mescolare due fonti, la versione di Gaspar e l'originale: «Aquí en el pecho y en las sienes parece que me dan martillazos» (Gaspar, ed. cit. p. 48) contro il prototesto: «Quín batre de martells aquí y als polsos» (ed. 1888, p. 78, ma anche in ed. A. Carbonell p. 125). La versione italiana introduce un termine («tempie») presente solo in Gaspar, ma mantiene «polsos» presente solo nel prototesto.

⁷⁴ In questo caso Suñer introduce, in totale autonomia, un errore, confondendo «osare» («gosar») con «godere», diversamente da Gaspar (ed. cit., p. 49) e, ovviamente, dal prototesto (ed. 1888, p. 79): «Tú 'l defensas? Y com gosas?» e «¿Tú le defiendes? ¿Tú, que osada [...]?».

⁷⁵ Said (tra sé)] ms.

- Ferran. (Calmandosi alle parole di Bianca a Said) Ti obbedisco (fa per andarsene).
 Bianca. (Sollecita, accostandosi a Ferran, in disparte) Giura Ferran che prima di vedermi perduta... mi ucciderai!
- Ferran. Te lo giuro!
 Bianca. Grazie! (Baciandogli la mano)
 Said. (Al colmo dell'ira) No! Ora fermati! (Avvicinandosi minaccioso a Ferran) Ti ha baciato la mano, eh? Sciagurato!
- Ferran. E a te cosa può importare?
 Said. Taci, miserabile... che vivi ancora per la mia pietà!
 Bianca. (A Carlo che fa per scagliarsi sopra Said, trattenendolo) No! Babbo! No!
 Carlo. (Lottando) Lasciami ti dico!
 Said. (Come sopra a Ferran) Io desidero la tua morte, perché ti aborro!
 Ferran. (Tra sé). È impazzito costui!
 Said. Penseranno i pescicani a cancellare dalla tua mano le tracce del suo bacio! Dille, dille pure addio... Gettati fra le sue braccia cuore sopra cuore... bocca sopra bocca... [II. c.10r] unendo il tuo respiro al suo! (Soggiugnando con aria satanica).⁷⁶ Voglio godermela! Ah sì! Godermela!
- Ferran. (A Carlo) È impazzito davvero!
 Carlo. No! È la dannazione che pesa sopra di lui!
 Said. (Come sopra) Ah! Ah! Siete innamorati! Ebbene, il padrone sono io! Voglio contentarvi... e vi unisco volentieri!
- Bianca. (Spaventata a Ferran) Che cosa dice?!
- Ferran. È troppo! È troppo!
 Carlo. (Sciogliendosi da Bianca, che durante tutta questa scena, si è sforzata di trattenerlo) Ah! Il vile! Il vile!
- Said, (Come sopra) Mi pagherete però il prezzo...
 Ferran. (Inveendo contro Said) Malvagio! Avanzo di capestro!
 Carlo. (Inveendo a sua volta) Sì... ladro di fanciulle!
 Said. M'insultate anche! Da bravi! Me la godo! Ah! Ah!
 Carlo. Vile! Vile! Perché non hai il coraggio di ucciderci?
 Bianca. (A Carlo) Oh babbo! Babbo!
 Ferran. (A Said)⁷⁷ Credevo di trovare nella tua anima un resto di virtù! (Con disprezzo) Ma invece!
- Said. (Come sopra) T'inganni! Qui non c'è più nulla!
 Carlo. (Con scatto d'odio e di disprezzo, rivolto a Said) E tu [II. c.10v] dici di aver amato tua madre? I figliuoli come te... non li partorisce che una manigolda!⁷⁸

⁷⁶ La traduzione omette le parti più dure delle intenzioni di Said, conferendogli una connotazione satanica assente dall'orig. (ed. 1888, p. 82), mentre Gaspar si mantiene fedele all'originale (Gaspar, ed. cit., 1891, p. 50).

⁷⁷ (a Carlo)] ms.

⁷⁸ Suñer espurga la sua traduzione azzerando la connotazione sessuale, gravemente

Said. (Caccia un grido terribile e supremo, tutti si allontanano) Ah! (Chiamando i pirati dal piede della scala) Venite... venite! Miei buoni giovinotti.

Scena XII

Detti. Malek. Giannozzo. Hassen. Osman. Maometto e altri pirati
(al grido di Said tutti si presentano e riempiono la scena)

Said. Ragazzi, tutti qui! Lasciate le vele al vento e il timone alle acque⁷⁹! Venite tutti! Questi cristiani si beffano di noi... e ci sputano addosso la loro bava fetida!

Malek. Vendichiamoci! Io reclamo la vita del Capitano!

Maometto. E io quella di tutti e due!

Said. (Come sopra) Noi...⁸⁰ per loro... siamo cani! Siate davvero cani da presa!

Giannozzo. (A Said,⁸¹ cercando di moderarne le furie) Pensa che valgono tant'oro... e rifletti!⁸²

Tutti. Muojano...muojano!

Bianca. (Supplichevole) Pietà di noi! Pietà!

Said. (Con tono imperioso) Prendeteli quanti sono!

Giannozzo. (Con molta energia, tentando di trattenere i pirati) [III. c. 11r] Fermatevi!

Said. Sono vostri! (Qualche pirata si trova presso Giannozzo. Tutti si azzuffano⁸³ per Carlo e per Ferran che conducono via per la scala fra le grida e il disordine)

Bianca. Ah! Poveri noi!

Osman. (Che si trova presso Giannozzo) A morte! A morte!

Giannozzo. (Lottando con Osman) Fermati! Sono il suo secondo!

Carlo. (Che fa sforzi sovrumani per avvicinarsi a Bianca) Figliuola! Figliuola!

Bianca. (Vorrebbe scagliarsi verso Carlo; ma v'è impedita) Babbo! Babbo! Lasciatelo! Pietà per lui! Per noi tutti!

Giannozzo. (Dall'alto della scala) A me! (Spariscono tutti in grande disordine).

offensiva nei confronti di Said (e di sua madre Bianca, morta per mano cristiana), presente nel prototesto e confermato dalla traduzione di Gaspar: «Una bagassa, / sols pareix fills com tu» (ed. 1988, p. 84) e «Sólo ramerás / dan hijos como tú» (ed. cit. p. 81).

⁷⁹ La traduzione, forse involontariamente, con l'aggiunta di «vento» e «acque» («Minyons! Tothom assí! Deixeu las velas / y 'l timó». Ed. 1988 cit. p. 85) conferisce una dimensione ausiasmarchiana, sia pure in prosa, ai bei versi di G.

⁸⁰ Noi!] *pentimento* ms.

⁸¹ Said)] ms.

⁸² Suñer salta una battuta di grandissima importanza per capire la psicologia di Said: «Mare, aquí ja 't sento» (ed. cit. 1888, p. 85).

⁸³ arruffano] ms.

Scena XIII

Said e Bianca

- Bianca. (Si slancia verso Said in atto supplichevole, disciogliendosi in pianto)
Signore, pietà! Pietà per essi!
- Said. (Pensieroso, come allucinato) “Vendicati, figliuolo! Vendicaci!” sono state le ultime parole di mia madre!
- Bianca. (Interrompendolo) Grazia, signore, grazia!
- Said. (Come sopra) E i vili la gettarono in acqua! E un marinaio le spaccò la testa con un colpo [III. c. 11v] di remo!
- Bianca. Ascoltatemi, ve ne supplico!
- Said. Vendicaci! Vendicaci!
- Bianca. Ah! (A Said che torna a guardarla fissamente) Uccidi dunque, anche me! Perché aspetti? Anche nelle mie vene scorre il sangue che tu abborri! Ascoltami: io ho cacciata tua madre dal focolare... io sono la vipera che ti ha strappato dalle sue braccia! Uccidimi! E indugi ancora? Non vuoi?! Eppure, io ho voluto la tua vita... e ti ho minacciato con questo pugnale! Uccidimi, dunque!
- Said. (Con molta tenerezza, aprendole i capelli che le coprono il volto) Parla... parla ancora!
- Bianca. Mio Dio!
- Said. (Guadandola fissamente come un pazzo) Quanta dolcezza provo nell’u-dirti! Parla! Sì, ricordami tutto minutamente! Maledicimi, se vuoi... ma parla!
- Bianca. Possibile che tu abbia un’anima così feroce?
- Said. (La prende e riprende fra le sue braccia, con alternativa d’odio e d’amore. Bianca, abbattuta, cade sopra uno sgabello) Perché mi hai ingannato? Perché? Rispondimi... Creatura vile e sleale, sei [III. c. 12r] la doppiezza in persona! La prima volta che i miei occhi s’incontrarono ne’ tuoi... tu, che pure appartieni alla razza de’ carnefici... piangevi per lei... per mia madre... per l’anima dell’anima mia! E poi, con la punta di uno stile benedetto dalla tua gente, hai picchiato contro il mio cuore, e il mio cuore t’ha risposto.
- Bianca. Ah! (S’alza di scatto e accenna ai prigionieri) Essi, forse, stanno per morire!
- Said. (Abbuinandosi) Non mi chiedere pietà per loro!⁸⁴ (Con tenerezza infinita) Tu lo ami; e questo basta perché io lo odii!

⁸⁴ Altra omissione importante nella traduzione che consentirebbe di chiarire ulteriormente il sentimento di Said e il suo conflitto interiore: «Jo t’he cregut més pura que un raig de sol» (ed. cit. 1888, p. 90).

Bianca. (Con sincerità) T'inganni! Il mio cuore non è stato mai suo!
 Said. No?! Posso crederti?
 Bianca. Te lo giuro! Salvali!
 Said. (Con dubbio ironico) Mi dici la verità?
 Bianca. Sì...te lo giuro! Non sono mai stata innamorata... Puoi salvarli!
 Said. Proprio non m'inganni?! Guardami negli occhi!
 Bianca. Sì... sì... per il mio Dio... sì, per il tuo Dio! Per le nostre madri!
 Said. Ti credo! Ma se mentisci, che Allah ti fulmini!
[II. c.12v]

Scena XIV

Bianca. Said e Hassen

Said. (S'avvia di corsa per salire la scala, quando s'incontra in Hassen che discende) Che è di loro?
 Hassen.⁸⁵ Non li uccidono... perché Giannozzo non vuole!
 Bianca. Ah! Sono salvi!
 Hassen. Finché egli sarà il tuo secondo... qui non si verserà una goccia di sangue cristiano!
 Said. (Piano a Bianca) Lo senti?!
 Bianca. (Piano a Said con effusione) Grazie, mio signore, grazie!
 Said. (Ad Hassen) E dove sono?
 Hassen. Ben chiusi! Giannozzo ha con sé le chiavi!
 Said. Lasciaci, Hassen!
 Bianca. (Con gioia ineffabile, guardando il Cielo) Mio Dio, ti ringrazio di aver esaudito le mie preghiere! (Via)

Scena XV

Said. Hassen

Hassen. (A Said che pensieroso non gli bada) Bada a te! Se non togli il comando a Giannozzo, guai! Qui vogliono Malek... e disapprovano che tu non gli lasci il suo grado! Poco fa, molti minacciavano di ribellarsi! Dicevano che tu sei impazzito o che li tradisci! Non si spiegano come Giannozzo abbia potuto liberare dalle loro mani i due cristiani! Gli uni, del resto, parteggiavano per Giannozzo... gli *[II. c.13r]* altri per Malek!

⁸⁵ Manca la didascalia riferita alla battuta di Hassen: «en so de queixa» (ed. cit. 1888, p. 92).

- Said. (A poco a poco sembra svegliarsi, il suo volto sembra irradiato di felicità) Che giornata splendida! E come fa bene, oggi, la luce! Non ti si allarga il cuore mentre respiri?
- Hassen. (Sorpreso di quello che Said gli dice) Said!
- Said. Avvicinati, mio fedele amico! Voglio abbracciarti! (Lo abbraccia) Come devi essere in collera con me!⁸⁶
- Hassen. Sta in guardia!! (Alludendo alla ciurma)
- Said. (Conducendolo alla finestra) Guarda quanti uccelli... e come vanno due per due!
- Hassen. Dicono che siamo vicini alla terra!
- Said. Che!? No, no! Voglio che la terra sia lontana... Non ricordarmela!
- Hassen. Eppure, cosa vuoi farci? Fra poco...
- Said. (Con violenza, allontanandolo dalla cabina di Bianca) Oh, perché alzi la voce!? Anche tu tradisci il tuo Ras?
- Hassen. Signore!
- Said. (Con entusiasmo) Voglio che le onde s'innalzino di continuo fra la mia nave e la terra! Hassen, nella tua vita, tu hai goduto solo per l'odio? Dimmi, non hai sognato, almeno una volta, quella felicità che si comprende, ma che non si è mai provata? Non hai mai veduto vagare, sulla terra, con limpido sguardo, senza [II. c. 13v] forma e senza colore, ma bellissima,⁸⁷ la donna fatta per te... che deve essere tua, com'è suo tutto il tuo essere?! Non hai mai sentito la sua bocca avvicinarsi al tuo orecchio e dirti: "Ti voglio bene! Sento pietà di te!" Cosa t'importa, poveretto, che un intiero mondo corrotto ti esecri?! Verrò, un giorno...verrò da te... per non lasciarti mai più! Spera... spera! Dimmi, Hassen... non lo hai provato mai?!
- Hassen. (Stupidamente) Sì... e quando mi sveglio, non la trovo più... e la bottiglia è vuota! E anche tu ti ubbriachi!⁸⁸
- Said. (Con melanconica compassione) Miserabile! Sei di carne, ma per imputridire soltanto!
- Hassen. Sia pure! La donna che aspettavi è forse quella, eh?! Sì... la cristiana!?
- Said. (Fra sé) Sono io il miserabile! (Resta pensieroso)
- Hassen. (Andando al piede della scala) Non senti?! Di sopra, litigano! (Fra sé) Com'è mutato! (Si ode la voce di due che altercano)

⁸⁶ Con me?] ms.

⁸⁷ Salta due didascalie, importanti per la parte performativa («Ab rudes a y energia salvatje» e «Per son cor», ed. cit. 1888, p. 95), che connotano l'alternarsi contraddittorio nei versi catalani del monologo di Said (che nella versione italiana è in prosa, naturalmente) di ira selvaggia e dolcezza amorosa, modalità tesa a esprimere con forza lo scontro tra culture e tra persone, superabile solo attraverso la genuinità, la sincerità, la generosità e l'empatia dell'Amore.

⁸⁸ ubbriacchi!] *Correzione* ms.

Said. (Prima di salire al ponte è titubante: quando si decide, vede scendere Giannozzo e Malek. Fra sé) Allah! Mi raccomando a te!

Scena XVI

Said. Hassen. Giannozzo. Malek, Osman. Maometto
e gli altri corsari

[II. c.14r]

(Vengono avanti, in scena, solo Giannozzo e Malek. Gli altri rimangono chi sulla scala e chi sopra, guardando con sollecitudine ciò che accade. Scendono, dopo, via via, secondo le indicazioni)⁸⁹

Hassen. Eccoli!

Malek. (Altercando con Giannozzo) Ebbene, la vedremo!

Giannozzo. È inutile! Non te li consegno!

Said. (Frapponendosi) Che!? Cosa volete?

Malek. Null'altro che la vita di quei due prigionieri! Giannozzo non intende consegnarli... mentre tu ce li hai dati!

Said. (Con calma) Malek, ritorna sul ponte e lascia correre! Ciò che fa Giannozzo è ben fatto! Guai a te se ardirai solo di toccare i panni che hanno addosso!

Malek. (Di nascosto di Said, a quelli che sono sulla scala) Giù voi altri! (Scendono a poco a poco)

Said. La tua vita, Malek, mi risponde della loro! (Giannozzo fa un gesto come per dire che saprà difendersi)

Hassen. (A Said) Scendono qui tutti! Bada a te!

Malek. (A quelli che arrivano) È un traditore!

Said. Che c'è di nuovo?! Come ardite di porre il piede qui senza mio ordine?! (Tutti si guardano senza proferire parola)

Osman. (Che si ritrova dietro gli altri, con titubanza) Vogliamo...

[III. c.14v]

Said. Chi parla? Venga innanzi! (Pausa) Perché si nasconde?! Alle corte, cosa volete? (Pausa) Vi ascolto!

Malek. (Dietro il gruppo) Vogliamo che al posto di Giannozzo tu metta...

Said. Un altro?! Ho capito! Ma devi avere il cuore di una femmina, perché ti nascondi!

Osman. (Alludendo a Giannozzo) Non è altro che un rinnegato!

⁸⁹ le indicazioni.] ms.

- Said. (Risoluto) Sta bene! E poi?
 Malek. (Con sfacciataggine) Essi vorrebbero ritrovare il loro Ras... il capitano che fermo nella lotta, severo coi vinti, in questa nave era più che un padrone... un vero nostro compagno! (Dopo una pausa) Oggi invece, non lo ravvisano più... e, al suo posto, vedono un uomo qualunque che è il servitore di una schiava!
 Said. Brutto ceffo! Bada che non ti schiacci il capo sotto i miei piedi!
 Maometto. (Accennando Malek) E tu bada a lui... che si lagna con te, per incarico di tutti noi! Consegnaci i cristiani!
 Malek. (Con sogghigno ironico) Giovinotti... giù... servitelo... e inginocchiatevi dinanzi a quella femmina!
 Said. (Scattando) Muori!!! (Impugna il ferro)
 Giannozzo. (Trattenendolo) Said!

[II. c.15r]

- Hassen. (A Malek) Vigliacco!
 Said. (Agli altri che lo trattengono) Apritemi il passo! (A Malek) E tu, vile, vieni innanzi! E voi tutti, fino all'ultimo, indietro! (I corsari retrocedono a poco a poco. Malek è sempre dietro al gruppo). Per l'ira di Allah, il campo è aperto! Mostrati!
 Malek. (Ironicamente) Hai voglia di uccidermi, eh?
 Said. Vigliacco! Io ho un'arma... e tu un'altra! Via! Corpo a corpo...fino all'ultimo respiro! (Si fa innanzi. Malek retrocede. Said impugna il ferro. Malek tiene la mano sull'impugnatura, senza sguainarla).
 Malek. Sei il nostro Ras... e io...
 Said. E tu non osi miserabile!
 Osman. (Eccitando Malek) Su, dunque! Coraggio!
 Malek. (a Osman) Non capisci che vuole la mia vita per farsi bello con quei cristiani?
 Said. (Aprendosi via fra tutti, e andando a affrontare Malek) Devi morire!
 Corsari. (Dal ponte, gridando) Terra! Terra!
 Said. (Lasciando cadere le braccia) Ah!
 Maometto. Terra! (Tutti manifestano grande allegria, tranne Giannozzo e Said)
 Osman. Urrà!
 Gli altri. (In coro) Urrà! Urrà!

[II. c.15v]

Scena XVII

Detti e Bianca

- Bianca. (Sgomenta) Ah!
 Said. (Come minacciando col pugno la terra, che vede attraverso la finestra, dal mezzo della camera) Maledetta!

- Bianca. (Avvicinandosi a Said) La terra, non è vero?
 Malek. (Ai suoi) Su tutti! Siamo a casa! (I corsari, brontolano tra loro, salendo il ponte)
 Bianca. (A Said) Abbi pietà di noi... tu che sei buono!
 Malek. (Fermando i pirati, e mostrando loro Said che parla con Bianca) Guardatelo! Ci tradisce! Si è venduto! (I pirati discorrono al piede della scala, sobillati da Malek. Giannozzo e Hassen si tengono in disparte)
 Bianca. (A Said) La terra!? Oh! Mi fa tanta paura!
 Said. (Fra sé) E dovrò consegnarla io stesso!?⁹⁰ In porto non ho più alcun diritto sopra di lei! Cosa fare?
 Bianca. Salvami tu, o signore!
 Malek. (Ai pirati, indicando Said) Guardatelo... guardatelo!
 Bianca. (A Said) Non è possibile che tu ci abbia salvato per venderci!
 Said. Taci! Non lo dire! (Dopo una pausa) Chiedi!
 Bianca. Ti chiedo di fuggire la terra!
 Said. (Risoluto fra sé) Vada della mia vita! (Ai pirati [III. c.16r] simulando una gran calma)⁹¹ Compagni! Poco lontano di qui si trova una nave cristiana... ve ne faccio dono! Che bottino giovanotti! Che bottino! Presto viriamo di bordo... diamo mano al timone, e torniamo in alto mare!
 Hassen. (Accostandosi a Said) Ma ti perdi!
 Said. (Rude) Lasciami!⁹²
 Giannozzo. (Fra sé) Oh! Se potessi salvarli! (Durante tutta questa scena Giannozzo occuperà un posto molto visibile, perché si veggia, nella sua controcena, che combatte un proponimento in lui già saldo)
 Said. (Ai pirati) Compagni! Su, obbedite!
 Giannozzo. (Dissimulando, raccoglie le armi che sono appese. Fra sé) E ora... morire... o salvarli!
 Said. Via da bravi! Alle vele! Al timone! Cosa aspettate?
 Malek. Ti adoperi invano! Non ti credono più, perché li hai traditi!
 Said. (Con tono imperioso) Per Allah! Sul ponte!
 Malek. Consegnaci quella donna... e voltiamo prora!
 Maometto. (Stupidamente a Said) Te la terrò in custodia io fino a terra! Hai la mia parola!
 Malek. Sì... Sì! Venga con noi!
 Osman. Sta bene! È convenuto!
 Bianca. (Avvicinandosi a Said, e quasi stringendosi a lui) Per carità! Proteggimi! Non mi lasciare!

⁹⁰ Omette la traduzione di una parte della battuta che rende esplicita la grande angoscia di Said.

⁹¹ simulando una gran calma] ms.

⁹² La traduzione sottodimensiona rispetto al prototesto la reazione di Said: «Callas, ó 't mato!» (ed. cit. 1888, p. 102, così anche in A. Carbonell, p. 141).

[II. c.16v]

- Said. (Ai pirati) Guai al primo che fa un passo!⁹³
 Malek. È un traditore! Su, da bravi! Portiamogliela via!
 Said. Indietro tutti!
 Hassen. (Accostandosi a Said) Io sto con te!
 Maometto. Muojano tutti e due!
 Bianca. Ah, mio Dio!
 Said. (Fuori di sé) Vigliacchi! (Mentre stanno per venire alle mani e Said indietreggia dietro all'impeto dei corsari, s'ode il corno. Meraviglia di tutti)
 Malek. Chi ha dato il comando?
 Osman. L'ordine di virare?! (Alcuni corsari, correndo salgono sul ponte)
 Hassen. Viriamo!
 Maometto. Si torna fuori!
 Osman. (Da mezza scala) Sul ponte si battono! Tradimento!
 Malek. (Salendo di corsa, seguito dagli altri) Su, tutti.
 Maometto. (Di su, ai corsari che salgono) Siamo traditi!
 Said. (A Bianca, come incantato) Guarda! Fuggiamo la terra! Cosa vuoi ancora?
 Bianca. Oh, grazie... Grazie!
 Hassen. (Interrompendolo e scendendo dalla scala) Combattono... e tu sei qui?
 Said. Combattono?!
 Hassen. La nave è stata venduta! Giannozzo ci ha [III. c.17r] traditi! I cristiani uccidono i nostri! (Sparisce. Said si muove per seguirlo, ma Bianca lo trattiene lottando con lui durante tutta la scena che segue)

Scena XVIII

Said. Bianca

(il rumore della lotta si deve udire sino alla fine dell'atto)

- Said. Per Allah! I tuoi fratelli combattono contro i miei! Scostati!
 Bianca. (Prendendolo fra le sue braccia, con atto disperato) No!
 Said. (Lottando, si avvicina alla scala) Lasciami! Lasciami!
 Bianca. (Cade in ginocchio ma sempre tenendo Said stretto fra le sue braccia)
 Ah! No! No!
 Said. (A quelli di sopra) Coraggio! Figliuoli! Coraggio!
 Bianca. (Trattenendolo furiosamente) Perdonami!
 Said. (Sciogliendosi con uno sforzo supremo) Che tu sia maledetta!

⁹³ La versione, rispetto all'originale, tende sempre a togliere l'*hybris* dal comportamento di Said: «Qui donga un pas li esqueixo les entranyas» (ed. cit. 1888, p. 104).

Scena ultima

Bianca. Said. Ferran. Carlo. Giannozzo. Guglielmo
(a questi si aggiungono dei soldati cristiani del Re di Spagna e dei marinai catalani.
Said sale tre soli gradini della scala e torna subito a scenderli vedendo in alto Carlo,
Ferran e i loro congiurati)

Bianca. Ah!
Carlo. (Fermo, sopra il ponte) Ha vinto la croce!
Ferran. La nave è nostra!

[II. c.17v]

Said. (Fra sé, nel mezzo della scena, facendo un atto per tornare a salire) Madre mia... no mai!
Ferran. (Indicando ai soldati Said) Ed ora...a lui!
Bianca. (Mettendosi fra mezzo a Said, con le braccia aperte) Offro la mia vita per la sua!
Ferran. (Volendo allontanarla) Bianca!
Bianca. Toccatelo! (A Carlo minacciando sé stessa col pugnale e abbracciando Said col braccio che le rimane libero, in atto di difenderlo.⁹⁴ Ferran getta un grido di sorpresa. Carlo un altro di disperazione. I soldati abbassano le armi, retrocedendo)

Cala la tela rapidamente

FINE DELL'ATTO SECONDO

[III. c.1r]

ATTO TERZO

La medesima scena dei due primi atti.

Scena I

Bianca. Guglielmo. Rocco

(Bianca⁹⁵ è seduta dinanzi alla porta, che fino ad ora dava adito alla porta di lei e nella quale è rinchiuso Said. Si vede Said che si difende contro il sonno.⁹⁶

⁹⁴ difenderlo)] ms.

⁹⁵ Bianca] ms.

⁹⁶ Più probabile che sia Bianca che lotta contro il sonno perché Said è rinchiuso

Guglielmo e Rocco, seduti lontano da Bianca, discorrono fra loro.⁹⁷ È notte)⁹⁸

Rocco. Vivi pur certo: ti faranno capitano!

Guglielmo. E me lo merito anche! Ma proprio per questo non lo sarò! Rocco, la botta che non chiese, non ebbe la coda! Se ti metti in disparte, non temere, ti ci lasciano stare!

Rocco. Credo che tu abbia torto! Ferran ti vede di buon occhio!

Guglielmo. Sì... ma non è lui che ci comanda!

Rocco. Noi soldati obbediamo a Don Carlo... E voi altri, gente di mare... ricevete gli ordini da lui!

Guglielmo. Ma non pensi che siamo in mare?!

Rocco. Sai bene! In terra come in mare... dove [III. c.1v] ci sono de' soldati... c'è anche il Re!

Guglielmo. Vedi, dunque, che io non posso sperar nulla da Don Carlo! Se mi facessero Capitano per ciò che ho fatto... sarebbe il primo a morire d'invidia.

Rocco. Lo credi?! Ma no! È odioso!

Guglielmo. Neanche tu sai, per filo e per segno, tutto quello che ho fatto!

Rocco. No... davvero! Ma so quanto basta!

Guglielmo. Ascolta dunque!

Rocco. Sono tutto orecchi!

Guglielmo. Siedi e disponi l'animo alla meraviglia! Da circa tre ore eravamo tutti chiusi e incatenati!

Rocco. (Interrompendo) Non hai bisogno di ricordarmelo.

Guglielmo. E, con noi, era chiuso e incatenato il Capitano! Anche Don Carlo, che avevano condotto lì, metteva paura! A un tratto, gettarono un grosso fascio d'armi a traverso l'inferriata! Noi, allibiti, guardandoci l'uno con l'altro, ci domandammo cosa significasse...

Rocco. (Come sopra) Senza osare di toccare quelle armi!

Guglielmo. In quel mentre... come ricorderai... si aprì [III. c.2r] la porta... ed entrò Giannozzo... "Sono un rinnegato" ci disse "ma in questo momento Iddio mi ha toccato il cuore! Io⁹⁹ vi sciolgo dalle catene...ma, giovinotti, imbrandite le armi un'altra volta!" Noi tutti, con una gran gioia nell'anima, uscimmo dalla prigione, senza far rumore... con le armi in mano! Io, per il primo, mi misi tosto all'opera. Con un colpo, spaccai la testa al timo-

dentro la cabina che era stata di Bianca: «Blanca está assentada devant de la porta que fins ara habia sigut son camarot y en lo qual está tancat Said. S'ha de veure que lluyta ab la son» (ed. cit.1888, p. 109).

⁹⁷ fra loro)] ms.

⁹⁸ È notte.)] ms.

⁹⁹ cuore" "Io] ms.

- niere,¹⁰⁰ e diedi un colpo al timone per virare di bordo... Quando i pirati ci furono addosso all'improvviso come tante furie! Vederli, inseguirli per ogni dove proprio come si usa con le talpe...¹⁰¹ schiacciarli... e gettare in acqua tutti quelli che cadevano, fu una cosa sola! Tu ne feristi uno... ma io ne sgozzai otto! Otto! Capisci!
- Rocco. Ti so valoroso... ma anch'io... e anche Ferran e i nostri compagni!
- Guglielmo. Sì... sì... non voglio dire... Ma se non ci fossi stato io...
- Rocco. (Ridendo) Tu... solo... non è così?
- Bianca. (Sobbalzando e tornando a sedere) Ah! No! Mi addormentavo... mentre ho tanto bisogno di [III. c.2v] star sveglia!
- Rocco. Cosa dice?
- Guglielmo. Il corsaro è rinchiuso nella cabina... Lo ha in custodia la figlia di Don Carlo...¹⁰² e noi non l'avremo in poter nostro!
- Rocco. È strano come essa lo protegge!
- Guglielmo. Ne va pazza addirittura! L'ha stregata sai! A vederla sembra una mezza monaca! Fidati un po'!
- Rocco. Sì, sì... Hai ragione!
- Guglielmo. La conducevano a professare a Barcellona! E ora guarda come sta in custodia davanti quella porta! Quando ci precipitammo tutti alla caccia di Said... figurati la nostra meraviglia nel vedere che la figlia di Don Carlo gli faceva scudo del proprio petto! "Figliuola, figliuola!", le diceva il padre, "è necessario che quest'uomo cada per nostra mano!", "Allontanati!" Ma che! Lei muta e altera lo difendeva come una leonessa a cui toccano la prole!
- Rocco. Qui, o m'inganno, il demonio è entrato in ballo!
- Guglielmo. Guardala! Non dorme... e non si muove! [III. c.3r] Pare una statua!
- Rocco. (Arrabbiato) E perché non la portano via? Se fossi suo padre, saprei prenderla ben io per un braccio... e metterle la rocca in mano!
- Guglielmo. Tu dici bene... ma non sai che ha sempre il pugnale con sé e che appena si avvicinano... se lo punta al petto proprio come se nulla fosse? Ci hanno comandato di non rivolgerle la parola!
- Rocco. Andiamocene! Se resto qui, sento che va a finir male!
- Guglielmo. Guardala, Rocco, non vedi com'è bella!
- Rocco. (Segnandosi) *Ne me inducas in tentationem*!¹⁰³ Vieni, vieni, ch'è meglio!
- Guglielmo. (Avviandosi) Credi che mi faranno capitano?

¹⁰⁰ L'elemento violento («spaccai la testa al timoniere») non è presente nel proto-testo, ma si registra solo un «cop al timó i enrere» (A. Carbonell, cit., p. 149 e ed. 1888, p. 112).

¹⁰¹ Interessante il toscanismo di Suñer che adopera il termine «talpe» per «ratti».

¹⁰² Don Carlos] ms.

¹⁰³ *Ne me inducas in tentationem*] ms.

Rocco. Temo, Guglielmo, che ci condannino a lasciar le ossa nel mare! (Bianca si scuote e si agita) Guarda! (Indicandogli il cielo) Sono segni del diavolo! (Via tutti e due)

Scena II

Bianca sola

Bianca. (Trasognata) Ah no... no! Indietro! Non voglio che lo tocchiate! (Svegliandosi e girando gli occhi intorno) Mi pareva che fossero ritornati! (Con tristezza [III. c.3v] e dolore) E pensare che sono cristiani! Ma io, donna, lo difenderò fino all'ultimo! Oramai non desidero... non invoco... altro che la morte! In quell'uomo, io trovo qualche cosa che non c'è negli altri... e sento la mia anima slanciarsi verso la sua! Quando lo guardo... nella mia mente si ridestano i ricordi delle bambine¹⁰⁴ che ho lasciato... i baci di mia madre... gli occhi impietositi dell'immagine del mio Dio! (Pausa) Egli si è perduto per me! E tu, sommo Dio, difendi quell'uomo per la vita che io ho consacrato a Te! (Indicando la cabina dov'è Said) Se è scritto che egli debba morire... uccidimi Tu con lui!¹⁰⁵

¹⁰⁴ Suñer fraintende «ninas» (bambole) dell'originale, traducendolo come fosse «nenes» (bambine): «de las ninas / lo grat recort» (ed. cit. 1888, p. 116) e «de les nines / lo grat record» (ed. A. Carbonell, p. 151. Non così Gaspar: «los juguetes de mi infancia» (ed. cit. p. 69).

¹⁰⁵ La trad. omette la parte in cui Bianca dichiara esplicitamente il suo amore per Said (ed. cit. 1888, p. 117). Tuttavia, il testo di Carbonell, fondato sulle edizioni del 1888 e del 1892, non riporta per niente la seguente parte: «Oh! Si tornan! Jesús! Ah! No; no gosan / passant sobre mon cos. Iníchs!... Se crehuen / que jo m'ablaniré. Déu per la vida/ que jo t'he consagrat, defensa á est home! / Y si ell ha de morir, mátam! Si, mátam» (ed. cit. 1888, p. 117) che invece la versione di Suñer, per lo meno parzialmente, rende in italiano. Mentre il testo offerto da Carbonell (ed. cit. p. 152) manca integralmente, come detto, della parte testé citata. Quindi Suñer potrebbe essersi avvalso dell'edizione del 1888 o 1889, suffragando la datazione della traduzione in un anno immediatamente precedente il 1892, oppure potrebbe anche aver semplicemente omesso queste battute com'è capitato spessissimo in altri casi, pur lavorando su un'edizione che le riportava. In ogni caso ciò va riscontrato sulle edizioni coinvolte, verifica che non abbiamo potuto ancora condurre. Anche nella traduzione di Gaspar (ed. cit. 1897, p. 69) si omette questa parte. Il termine «Iníchs» è l'odierno «inics», sing. «inic».

Scena III

Ferran e Bianca

- Ferran. (Fra sé) Come fare per dissuaderla?! (A Bianca che si muove soltanto quando ode il nome del padre) Cugina!? (Pausa) Bianca, Bianca, non mi ascolti?! Tuo padre verrà qui a momenti...
- Bianca. (Con terrore) Oh, no, no! Pregalo che non venga! Ho giurato di morir qui... e, finché avrò vita, per questa porta passerà solo Dio!
- Ferran. Ma ascolta...

[III. c.4r]

- Bianca. No...No! Dio solo!
- Ferran. Te ne supplico per la tua felicità!
- Bianca. Non insistere! Tu sai che mi sono votata al Signore... Appunto per questo, voglio togliere Said a Satana! (Con grande commozione) Tu non lo conosci! Ah! Se tu lo conoscessi!
- Ferran. E non pensi ai nostri morti? La tua umanità, vedi, l'adopri per uno solo!
- Bianca. Io gli debbo il mio onore... la mia vita... tutto! Oh, ti ripeto! Di' a mio padre di essere pietoso per lui... per me!
- Ferran. Chi me lo avrebbe detto un mese fa? Verrà un tempo in cui la monaca - perché non ti manca che di prendere il velo - offrirà la sua vita, in nome di Cristo, a un figlio di Maometto!
- Bianca. Oh, tu non hai cuore! Non puoi capire tu!
- Ferran. (Fra sé) Disgraziata! Lo ama!

Scena IV

Detti. Rocco e Carlo

- Rocco. (Ajuta Carlo a prendere alcuni gradini e poi via) Signore, sono qui pronto ai tuoi ordini!
- Carlo. (Molto abbattuto) Va' pure! Ora scendo da me! (Scende adagio adagio)
- Ferran. (A Bianca) Tuo padre! Guarda com'è abbattuto!

[III. c.4v]

- Bianca. (A Ferran) Lasciami stare!
- Carlo. (Sostenendosi a un braccio di Ferran) Grazie, figliuolo mio!
- Ferran. (A Carlo con affetto, piano) Ti raccomando di esser calmo.
- Carlo. Sì... sì... lo sarò! Dov'è mia figlia?
- Ferran. (Abbracciandolo) Zio, riunisci prima di tutto il tuo coraggio!

- Bianca. (Commossa¹⁰⁶ alla vista di Carlo, fra sé) Mi mancano le forze! Oh, se potessi! (Incerta se andare o no da suo padre). Ah sì! Lo persuaderò! (Andando verso di lui) Babbo! (Volgendosi e abbracciandola) Oh, mia Bianca!
- Bianca. Babbo! Babbo!
- Carlo. (Tenendola stretta al seno) Così... Così! Che ti senta sul mio cuore! Mi volevano far credere che odiavi tuo padre!
- Bianca. Oh no, padre mio... No!
- Carlo. Mi hanno detto che la tua anima era dannata!
- Bianca. (Con orrore) No... No!
- Carlo. Che tu, la sposa del signore, difendevi la vita di un miserabile avanzo di vilissimo ladro!
- Bianca. (Nascondendo il viso sul petto di Carlo)
- Carlo. Povera figliuola! Non sanno che tu appartieni al Cielo... e che vuoi la morte dei suoi nemici!
- Bianca. (Di scatto, si stacca dal padre)

[III. c.5r]

- Carlo. (Severissimo) Bianca?! Avrebbero forse ragione... e io mi sarei ingannato?!
- Bianca. (Senza piangere) Voglio salvarlo a ogni costo!
- Ferran. (Contenendo l'impeto della collera) Zio!
- Carlo. È mia figlia che parla?¹⁰⁷
- Bianca. (Cadendo ai piedi di Carlo) Perdono... Perdono per lui!
- Carlo. (Con impeto che non riesce a dominare) Allontanati! Non sei mia figlia... tu!
- Ferran. (Cercando impedire a Carlo di imprecare) Zio, essa non ragiona!
- Carlo. Sarebbe stato meglio che tu non fossi nata... o che, ancora in culla, ti avessero divorata le fiamme del rogo!
- Bianca. Babbo! Babbo!
- Carlo. (A Ferran) Toglimi dagli occhi quella creatura, e apri quella cabina!
- Bianca. (Gettandosi sulla porta della cabina) Ah no! Non passerete!
- Carlo. (A Ferran che è irresoluto) Obbedisci!
- Bianca. (A Ferran) Per pietà! Egli m'ha salvata la vita!
- Ferran. Sì... è vero... ma come posso?
- Bianca. (Piano a Ferran) Non voglio morire, ma se lo uccidono, mi ucciderò con lui!
- Ferran. (Inorridito) Taci! Non lo dire!
- Carlo. (Avvicinandosi all'imboccatura della scala) A me! Scendete!

[III. c.5v]

¹⁰⁶ commosso] ms.¹⁰⁷ parla!...] ms.

Scena V

Detti. Guglielmo e due soldati

Guglielmo. (A Carlo) Ci hai chiamati?

Carlo. Sì, venite!

Bianca. (Atterrita) Ahimè, sono perduta!

Ferran. (Avvicinandosi a Carlo) Se fanno un passo verso quella porta... vedrai tua figlia cader morta! Sono là, che aspettano i tuoi ordini!

Carlo. Tu pure, contro di me?

Ferran. (Indicandogli Bianca) Osservalo! Hai creduto di possedere il suo cuore, e di dominare la sua volontà, solo perché l'avevi chiusa in un chiostro? Oh, che inganno! Sei riuscito a toglierle l'acqua, ma non la sete! Le sue labbra si sono dischiuse appena hanno sentito la freschezza del fonte! La vita è fatta così!

Carlo. Cosa dici?

Ferran. Ti dico che la sua anima non è nata per il chiostro!

Carlo. Cosa ascolto?!

Ferran. Il giorno in cui la fanciulla è in fiore... essa sponde la sua fragranza al primo raggio di sole che la bacia in fronte! Guardala! Non vedi che in lei tutto lo dice? Tua figlia ama Said!

[III. c.6r]

Carlo. Possibile! Mio Dio! Ah! (Corre da Bianca, la prende per le braccia e la trascina nel mezzo della scena) In ginocchio! Giurami... che non ami quell'uomo! (Con violenza facendola cadere in ginocchio) Giuralo!

Bianca. Io non so... non so! Non posso giurare!

Carlo. (Scuotendola forte pel braccio) Giura, ti dico!

Bianca. Perdono! Perdono! Come vuoi che sappia quello che sento nel cuore? Quando chiudo gli occhi, vedo lui, lui solo! Li riapro, e penso a lui un'altra volta! E sogno di portarlo sulle mie braccia, quando si apriranno per me le porte del Cielo... gridando per ogni dove: "grazia! Grazia!" fino al trono del Signore! E Dio me lo concederà... perché Egli è padre affettuosissimo di quanti siamo sulla terra!¹⁰⁸

Ferran. (Spaventato di quello che ha udito) Bianca! Non più. Basta!

Carlo. Sacrilegio! Quel miserabile ha ammaliato la mia figliuola! Soldati, nel nome di Dio vi comando di aprire quella porta! (I soldati si fermano irresoluti a un segno di Ferran)

¹⁰⁸ Il breve monologo di Bianca è molto più combattuto nell'originale (ed. cit. 1888, p. 131). Dalla traduzione scompare l'idea di peccato, molto presente nel testo catalano. Un amore che non ha paura dell'Inferno. E permane l'idea del chiostro («son cap entre mos hàbits de clausura»).

- Bianca. Ah! padre mio! Grazie!
 Carlo. Guai a te, se muovi un solo passo! In questo [III. c.6v] momento... io, qui, sono Re e padre. (Ai soldati) Avanti! (Sul punto in cui i soldati si fanno avanti, Bianca dà un grido acuto e si apre la cabina)

Scena VI

Said. Bianca. Carlo. Ferran. Guglielmo e soldati

(Said è sereno. Guglielmo e i soldati, consigliati da Ferran, vedendo che Said si presenta retrocedono tranquillamente. Ferran sorveglia i soldati)

- Said. Eccoli.
 Ferran. (A Guglielmo in disparte) Obbediscimi... e sarai capitano!
 Guglielmo. Comandami!
 Ferran. (Indicandogli la scala) Va! E non ti muovere senza un mio ordine! (Guglielmo e i soldati si ritirano)
 Said. (Si toglie le armi e le getta via a mano a mano) Anche questa! Tutte! E, ora, prendetemi!
 Carlo. (Ai soldati) Incatenatelo! (I soldati guardano Ferran e non si muovono)
 Ferran. (A Carlo indicando Said) Egli s'arrende! Non usargli violenza! Tua figlia è sempre decisa. Non vedi che ha il pugnale?!
 Carlo. Strappaglielo!
 Said. Cosa aspettate? Non ho più indosso alcuna arma! Sono pronto!
 Carlo. (Perplesso, guarda Bianca pronta a colpirsi)

[III. c.7r]

- Ferran. (Tra sé) Cosa fare?
 Said. Perché dunque, non impadronirvi di me?! Eccovi i miei polsi! Legateli! Nulla vi trattiene! Fate vela¹⁰⁹ per la vostra Spagna sapendo che io respiro ancora? Ma squartate il mio corpo... e... là... sulla punta dell'albero maestro... infilate la mia testa... affinché possa guardare, con questi occhi medesimi i mostri del mare rincorrersi e strapparsi di bocca i brani di questa mia carne maledetta! Affinché mi sia dato vedervi entrare in Barcellona... a vele spiegate... maledicendo il Ras... Il Ras ti seguirà con lo sguardo (rivolgendosi a Bianca, che singhiozza) buona fanciulla... finché i corvi non avranno portato via le sue pupille! Venite... prendetemi!
 Carlo. (Vorrebbe investire Said, ma si contiene; è irresoluto se ordinare che lo prendano o lo lascino.¹¹⁰ Guarda Bianca con rabbia) Quanto sei misera-

¹⁰⁹ Fatevela] ms.

¹¹⁰ lo lascino)] ms.

bile e ipocrita! Parli di consegnarti... e ti burli di noi! Hai saputo fare di questa debole fanciulla il tuo usbergo! Vile! Vile! Vile!

Said. (La cui serietà si muta in collera) Per Allah! Prima di morire potrei ancora sbranarti, con queste unghie come una fiera! (S'incontra con lo sguardo di Bianca e si rasserenava come prima) No, no... Ve lo torno a dire: prendetevi la mia vita!

[III. c.7v]

Carlo. (Appoggiandosi a Ferran) Mi si annebbia il pensiero e sento che soffoco!¹¹¹

Said. (Disperatamente a Carlo) Ci va della tua salute eterna! Disponi che io muoja!

Carlo. (Indicando a Said il pugnale di Bianca) Dammi il pugnale di mia figlia!

Said. (Che ha capito) Ah! Ora intendo tutto! (Rivolgendosi con grande dolcezza a Bianca e porgendo la mano) Mia signora! Sono io! Un povero mendico... che ti domanda la carità... del tuo pugnale!

Bianca. No! Mai! (Esaltandosi, a Carlo e agli altri) Vili... vili tutti che lo udite parlare... e non vi movete a pietà... e non vi muovete a pietà!

Carlo. (A Ferran) L'ascolti?!

Ferran. (Convinto, con slancio, indicando Said) Quest'uomo non è volgare... ma generoso!

Said. (Ride, per farsi odiare da Bianca, ma, fra le sue risate nervose, lascia intravedere le sue pene crescenti) Lasciami al mio destino! Tuo padre ha ragione d'inorridire! E sei tu che difendi un capitano di ladroni... colui che fece colar a fondo la loro nave... che li ha derubati... che li portava a vendere a un mercato d'Algeri!? E tutto per cupidigia d'oro! Un ras!? E vuoi dare la tua vita per lui?! [III. c.8r] Cosa si dirà laggiù, in Spagna, quando si saprà? Tu immolarti per lui?! Che ha rinnegato il suo Gesù?! Sentire pietà... amore... compassione... per un miserabile pari mio?! Credimi! Io sono una vipera... e vi aborro quanti siete! Vedi... Se tu fossi mia... proprio mia... ti vendereì insieme con le altre! Ti metterei all'asta... fra le grida di un serraglio... come l'ultima delle schiave... e riderei così! (Dà in un pianto diretto)

Bianca. (Al padre) Oh, guardalo! Non vedi che egli piange! (Said asciuga gli occhi col rovescio della mano, dolente e mortificato dalla propria debolezza. A Said) No! Non nascondere il viso! Voglio che si commuovano... se non sono di sasso! (Ai soldati) E voi, soldati, ufficiali, non userete del diritto dei vincitori ma sarete clementi...

¹¹¹ Traduzione con ampliamento di «CARLES, *apoyantse en Ferran / M'ofego*» (ed. cit. 1888, p. 136), ma totalmente assente dall'ed. di A. Carbonell, p. 164. Vid. anche nota 99.

- Carlo. (Come chi prende una terribile risoluzione) No! No! Dio mi comanda... e vuole che egli muoja! (A Bianca) Scostati!
- Ferran. (Trattiene Carlo con le braccia e grida ai soldati) Fermi tutti!
- Carlo. (A Ferran) Anche tu contro di me!
- Ferran. Sì! Lo difendo, perché la sua anima è più nobile delle nostre!
- Carlo. (Ai soldati, con tono imperioso) Obbedite! A me! (Nell'atto [III. c.8v] che si avanza per ferire Said, gli gira il capo, e cade tra le braccia di Ferran. Guglielmo corre a sostenerlo)
- Ferran. Zio!
- Bianca. Ah!
- Ferran. (A Bianca che è corsa presso il padre) Non è nulla! La commozione! Un po' d'aria e gli passerà! (Ai soldati) Uscite tutti! (Ferran e Guglielmo portano via Carlo.¹¹² I soldati li seguono, a Bianca) Che egli non ti veda, se ritorna! (Via)

Scena VII¹¹³

Bianca e Said

- Bianca. (Fra sé) Mio Dio, sostieni le mie forze! Questo è morire più d'una volta!
- Said. (A Bianca) Oh mia fanciulla, perdonami! Io ti guardo al di sopra di questo mondo! [Tu]¹¹⁴ non sei nata come gli altri uomini... no... tu sei d'altre sfere... dove si creavano i sogni dolcissimi della mia infanzia! Ah, Bianca! Io ti voglio più bene di quello che il tuo Dio voglia agli angoli... più di quello che Maometto vuole alle Uri... più ancora di quello che si¹¹⁵ vogliono insieme tutti gli esseri che vivono, che hanno vissuto e che vivranno in Cielo e in terra!¹¹⁶

[III. c.9r]

- Bianca. (Coprendosi il viso dalla vergogna) Mio Dio, cosa ascolto?!
- Said. E mi perdoni?
- Bianca. Se ti perdono?! E puoi ancora dubitarne?! Vieni qui! Lascia che ti guardi negli occhi sino in fondo dell'anima tua! Chi sei? In qual giorno mi hai

¹¹² Carlo)].

¹¹³ Scena IX] ms. Riprende la numerazione dell'originale, essendoci però due scene di meno nella traduzione. Correggiamo quindi l'errata numerazione.

¹¹⁴ Illeggibile nel ms.

¹¹⁵ se] ms.

¹¹⁶ Buona parte delle battute e, in particolare, i brevi monologhi vengono da questo punto in poi vengono accorpati, condensati o cassati (ed. cit. 1888, pp. 141-143).

- veduta... e quando ti ho visto io?! Tutto quello che mi hai detto ora... lo avevo già udito dalle tue labbra! Io non voglio che tu muoja! Oramai la tua vita è unita indissolubilmente alla mia! Che ci importa¹¹⁷, se invece di ghirlande, di fiori, ci unirà una corona di spine!? Saremo sempre legati nello stesso modo!
- Said. Ah, perché ti ho io incontrata così tardi nella mia vita! Ho fatto la strada da solo... e oggi che sarei per giungere al termine, dove ti trovo? Sull'orlo del sepolcro!
- Bianca. (Con energia disperata) Ah no... Said! Non è questa l'ora di morire, no! Voglio... Voglio vivere ancora! Salviamoci!
- Said. Tutto, oramai, è inutile! Tu sei il Cielo... io il Mare... Due cose che non potranno mai unirsi! (Indicandole l'orizzonte) Guarda, non si [III. c.9v] uniscono nemmeno laggiù, nel lontano orizzonte, dove sembrano¹¹⁸ unirsi con un bacio!
- Bianca. Eccoli! Ah!

Scena [VIII]¹¹⁹

Detti e Ferran

- Ferran. (Scendendo precipitosamente) Ascoltami, cugina... e anche tu, Said! Voglio salvarvi!
- Said. Salva... Salva lei sola! Di me avrà cura la morte! A che mi servirebbe la vita senza di lei?!
- Bianca. (In tono supplichevole) Ferran!
- Ferran. Ho indovinato... e so ogni cosa! Al di sopra del mio amore giovanile ci sei tu... la mia Bianca... e il pensiero della tua sventura... (Conducendola in disparte perché Said non oda) Tu lo ami! Egli è bello! E il tuo cuore lo renderà gentile! Io mi sacrifico per te... e per lui!
- Bianca. (Con effusione) Grazie! Grazie! Come sei buono, Ferran!
- Ferran. Aspetta a ringraziarmi! Tuo padre vuole la sua vita!
- Bianca. Oh! Com'è inesorabile!
- Ferran. Ma io ho provveduto a tutto! Mi rimangono ancora dei compagni fedeli! (A Said) In poppa [III. c.10r] a questa nave... c'è una barca che ti aspetta... È notte... e il cielo è coperto! Io, sul ponte, farò in modo che Carlo non scenda... e non si accorga di nulla! Calati giù per quella fi-

¹¹⁷ c'importa,] ms.¹¹⁸ dove pare sembrano] ms.¹¹⁹ Scena X] ms. Presenta la numerazione dell'originale, essendoci però due scene di meno nella traduzione. Correggiamo quindi l'errata numerazione.

nestra! Sciogli la barca, e, arrancando co' remi, prima di giorno toccherai Algeri! Non perdere un minuto solo! (A Bianca) Said ti ama... e saprà ritrovarti! Bada: possono venire! (A Said) Va', ti dico. (A Bianca) E tu prega intanto che non risplenda la luna! (A Said) Esci!

Said. (Commosso per la magnanimità di Ferran, fa atto di volerlo abbracciare)
Non me lo negare!

Ferran (Abbracciandolo) Said, con tutta l'anima!

Said. Grazie!

Bianca. Mio Dio!

Ferran. Presto! (Va al piede della scala in osservazione)

Scena [IX]¹²⁰

Detti e Ferran. Bianca. Said
Tutta la scena va detta con grande rapidità.

Bianca. (A Said) Fuggi... fuggi subito! Quella finestra ti dà la vita!

Said. La vita senza di te? Lasciami morire qui, ai tuoi piedi! Che io possa baciare un lembo della tua vesta nel chiudere gli occhi!

[III. c.10v]

Bianca. Cosa dici? No, no! Voglio che tu ti salvi! E vivrò aspettandoti ogni giorno, ogni ora... ogni momento!

Said. Ah! Sì! Ti ritroverò anche nel cuore della Spagna... chiamato dal tuo amore!¹²¹

Bianca. Va'...va'! Parti per carità!

Said. (Prendendole la mano con impeto e baciandogliela con effusione) La tua mano, Bianca! E ora ti lascio!

Bianca. Chiamami dalla terra, dal mare, dal Paradiso, dall'Inferno...Ti risponderò... "sono tua!" (Si baciano con fervore. Si ode un rumore in cima alla scala) Fuggi! Presto!

Scena ultima

Bianca. Said. Carlo poi Ferran e Giannozzo, Guglielmo, Rocco. Soldati e marinai (Said ha preso la fune ed è già fuori. Carlo, sceso un gradino della scala, si ferma)

¹²⁰ Scena XI] ms. Presenta la numerazione dell'originale, essendoci però due scene di meno nella traduzione. Correggiamo quindi l'errata numerazione.

¹²¹ Salta diverse parti del dialogo, tra cui anche alcune poeticamente significative (ed. cit. 1888, p. 148).

Carlo. Dov'è il vile?!

Bianca. Ah! Padre mio!

(La luna, che si è scoperta, illumina Said, che è sceso fino all'altezza del ginocchio)

Carlo. Ah! Egli fugge! (Scende¹²² altri gradini e spara contro Said, nel momento in cui Bianca, prevedendo la sua intenzione, e, con un salto, copre col proprio corpo quello di Said, e riceve la palla nel [III. c.11r] petto, traballando ferita)

Bianca. Ah! Io muojo!

Carlo. (Allibito) Figliuola... figliuola mia!

Said. (Che è tornato a salire, riceve Bianca fra le sue braccia, impedendo così che essa cada. Non la lascia più, fino al momento in cui, l'uno in braccio all'altra, spariscono)

Ferran. (Apparisce in alto della scala, seguito da Giannozzo, Guglielmo, Rocco e dagli altri marinai e soldati. A Carlo) Ah! Cos'hai fatto?!

Said. (Con accento disperato a Carlo) Tu l'hai abbandonata... e io la prendo! Oh! Sposa mia, abbracciami!

Carlo. (Circondato da tutti, è giunto a mezza scala)

Said. Al mare!

Bianca. Al cielo!

(Si gettano in mare abbracciati)

Ferran. (Correndo alla finestra, poi voltandosi) Più nulla!

Cala rapidamente la tela

FINE DEL TERZO ATTO

¹²² fugge! Scende] ms.

Gabriel SANSANO

Universitat d'Alacant

biel@ua.es

*El martiri del magisteri republicà a l'escena peninsular: de Paula Llorens a Paula Carballeira**

*O importante, queridas alumnas,
non é a resurrección da carne,
senón a resurrección da memoria
Paula Carballeira, As alumnas*

Resum

L'acarnissament de la dictadura de Franco sobre el cos del magisteri és un fet conegut i parcialment estudiat, i ocupa una parcel·la de la memòria democràtica. A partir de quatre títols dramàtics protagonitzats per mestres d'escola, escrits i posats en escena en els últims anys, mostrem el final tràgic de tots ells, a partir de recordar una altra obra anterior que, tot i que un poc oblidada, en els anys de la Guerra Civil esdevingué el paradigma de la mestra moderna: *Nuestra Natacha* (1935), d'Alejandro Casona. Es tracta de quatre títols de la literatura dramàtica actual que reivindiquen la memòria dels docents que foren víctimes del feixisme tan sols per defensar l'escola moderna.

Paraules clau: Alejandro Casona, *Nuestra Natacha*, Josefina R. Aldecoa, Paula Llorens, Alberto Conejero, Eu Manzanares, Antoni Benaiges, Paula Carballeira, Maria Barbeito, Martiri dels mestres.

Abstract

The cruelty of Franco's dictatorship towards the teaching profession is a well-known and partially studied fact and occupies a part of democratic memory.

* Aquest article té el seu origen en la comunicació presentada en el 45th col·loqui de l'Association for Contemporary Iberian Studies Conference celebrada a la Technological University Dublin, el dia 4 de setembre de 2024. Així mateix, comunicació i treball final formen part de dos projectes diferents: Patrimonialización de las memorias colectivas, memorias multidireccionales y decolonialidad. Los desafíos de la construcción identitaria de la nueva Europa (1989-2020) al prisma de las literaturas migrantes (LIMENDECO, CIAICO/2021/339), i El nuevo teatro político en las escenas catalana, valenciana y balear (2000-2023): memoria, realidad y genero (NTP, PID2023-146807NB-I00).

«Rivista Italiana di Studi Catalani» 15, 2025, ISSN 2279-8781, pp. 135-148
ricevuto il 31/02/2025 – accettato il 29/08/2025

Based on four dramatic titles starring schoolteachers, written and staged in recent years, we show the tragic end of all of them, starting with remembering another previous work that, although somewhat forgotten, during the years of the Civil War, became the paradigm of the modern teacher: *Nuestra Natacha* (1935), by Alejandro Casona. These four titles in current dramatic literature, vindicate the memory of teachers who were victims of fascism simply because they defended the modern school.

Keywords: Alejandro Casona, *Nuestra Natacha*, Josefina R. Aldecoa, Paula Llorens, Alberto Conejero, Eu Manzanares, Antoni Benaiges, Paula Carballeira, Maria Barbeito, Martyrdom of the Teachers.

1. Introducció

Amb la intenció de centrar el tema que m'ocupa, vull evocar les imatges d'una pel·lícula, o més bé els dos darrers minuts de *La lengua de las mariposas* (1999), una de les seqüències més difícils d'imaginar i d'una de les cintes més recordades del que després n'hem dit memòria històrica o democràtica: quan el mestre del poble és tret d'un edifici, emmanillat, juntament amb altres detinguts i pujat al camió i, una vegada aquest es posa en marxa amb destinació incerta, és acaçat pels seus alumnes que apedreguen la persona que tant els havia ensenyat i a la qual tant estimen. Potser és una de les primeres cintes que es van fer sobre l'inici de la sublevació militar de juliol de 1936 a la rereguarda, i que tingué una gran èxit de públic. Signada pel director José Luis Cuerda, el guió fou escrit a partir de tres contes del volum *¿Que me quieres amor?* (1996), de Manuel Rivas¹. Uns anys abans s'havia publicat *Historia de una maestra* (1990), de Josefina R. Aldecoa², també centrada en la dècada dels anys 20 i 30 del segle passat, amb atenció particular al període de la II República, la rebel·lió militar, la Guerra d'Espanya i la instauració de la dictadura franquista. Es tracta d'una narració de gran èxit de públic i reeditada reiteradament de llavors ençà.

Els exemples sobre obres narratives o audiovisuals editades en els anys noranta que tenen com a protagonista un mestre o una mestra, són diversos, si bé, ja en el nou segle, podríem recordar *Les veus del Pamano* (2004),

¹ M. RIVAS, *¿Qué me quieres amor?*, Vigo, Editorial Galaxia 1996.

² J.R. ALDECOA, *Historia de una maestra*, Barcelona, Anagrama, 1990.

³ J. CABRÉ, *Le veus del Pamano*, Barcelona, Proa, 2004.

de Jaume Cabré³, una novel·la també centrada en les peripècies d'un mestre. Es tracta d'un altre títol de gran èxit de públic que després fou dut a la televisió de la mà de TV3. Entre les diferents obres que podria reportar, aquestes tres tenen en comú el fet de centrar-se en mestres idealistes, que es comprometen amb l'ensenyament en entorns rurals adversos, poblacions mínimes i pobres, aïllades i allunyades del que després van ser els fronts de guerra, docents que assumiren com a propis tant les diverses línies de renovació pedagògica desplegades en les primeres dècades del segle XX, com els successius projectes o campanyes de modernització del magisteri i d'extensió de l'educació pública i laica impulsades per la II República. Una vocació professional i compromís pedagògic que els va dur a un final tràgic a mans dels sectors més reaccionaris revoltats contra el govern republicà.

Hi ha, és cert, tot el procés de depuració posterior, també conegut com a «Causa general», que desterrà o expulsà de la plaça de funcionari o d'empleat públic (o privat) milers de treballadors i treballadores adeptes a la II República, sospitosos de ser-ho o de no compartir suficientment els valors i principis del nou règim feixista. Això no obstant, cal que ens preguntem per què aquest acarnissament amb el cos docent i, singularment, amb les i els mestres, la seua eliminació física, l'exili o depuració administrativa i insili, condemnats a sobreviure dedicant el seu enginy i capacitats a faenes subalternes, allunyats del magisteri per al qual s'havien format pedagògicament i en tenien experiència.

En les últimes dues dècades s'hi han elaborat nombrosos estudis sobre els moviments de renovació pedagògica en els quals s'inspiraren aquelles reformes i generacions de joves mestres, les missions pedagògiques, les colònies escolars, sobre els processos de depuració del magisteri, sobre mestres afusellats o a l'exili, monografies sobre docents il·lustres i exemplars, etc. Entre la relació nombrosa d'estudis tan sols n'esmentaré tres de molt diversos: *Els mestres de la República* (2006), *Mestres valencianes republicanes. Les llums de la República* (2020)⁴, o *Porque fueron, somos. Maestros y profesores de la II República en Ávila* (2024)⁵; i entre els documentals audiovisuals, dos que resulten complementaris: *La república de los maestros* (2004) i *Las maestras de la República* (2013), uns i altres

⁴ M. del C. AGULLÓ DÍAZ, *Mestres valencianes republicanes. Les llums de la República*, València, PUV, 2020.

⁵ M.R. SÁNCHEZ GUTIÉRREZ, *Porque fueron, somos. Maestros y profesores de la II República en Ávila*, Ávila, Dr. Buk, 2024.

fonamentals per a començar a entendre la dimensió i la importància d'aquest cos docent durant el primer terç del segle XX, i la contumàcia de la seua expulsió de les aules i eliminació física, justament perquè representaven la lluita contra la ignorància, la transformació de la societat i la modernitat.

2. La persecució del cos docent en l'escena

El fet cert és que, estudis monogràfics o documentals audiovisuals a banda, es tracta de víctimes, màrtirs, que van apareixent aquí i allà en algunes de les obres que s'enfronten amb algun aspecte de la memòria democràtica en la literatura dramàtica o l'escena. La primera referència que recorde és el personatge d'Olvido (el nom no és gratuït), de *Soliloquio de grillos* (2003), de l'extremeny Juan Copete. L'altre és una al·lusió indirecta de l'avi Llibert, que apareix en l'obra *A la cuneta* (2009), del dramaturg valencià Manuel Molins. No es un personatge del text, sinó que és recordat per l'espectre de l'avi retornat al domicili de la filla, on es presenta després de setanta anys, i evoca els altres màrtirs que l'acompanyaven a la fossa: una brigadista, un capellà basc i un mestre d'escola que, mentre aguardaven l'exhumació, «feia classe» als companys de sepultura, igual que la brigadista, que els ensenyava anglès. Una, Olvido, parla des de la fossa a la vora d'una carretera; l'altre, el mestre, que continua en una altra fossa, és recordat per Llibert.

En els darrers anys s'aprecia un major interès per recuperar la memòria del magisteri republicà, fins al punt que en el darrer lustre s'han escrit i representat diverses obres dramàtiques, tot i que, pot ser, *El mar. Visió d'uns nens que no l'han vist mai* (2021), amb dramaturgia d'Alberto Conejero⁶, i *As alumnas* (2022), de Paula Carballeira⁷, Premio Nacional de Literatura Dramática 2023, són els dos títols que han comptat amb una més gran difusió mediàtica. Una i l'altra s'ocupen respectivament, d'un mestre assassinat i d'una mestra i pedagoga depurada.

Aquest marc liminar és necessari per poder centrar-me en els quatre textos dramàtics que he reunit i que, des d'escriptures diferents, aborden la vindicació de la memòria de l'escola republicana i del seu professorat. Es tracta dels quatre títols següents:

⁶ A. CONEJERO, *El mar. Visió d'uns nens que no l'han vist mai*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, 2021 [també pel·lícula].

⁷ P. CARBALLEIRA, *As alumnas*, Vigo, Editorial Galaxia, 2022.

- a) *Historia de una maestra*, de Josefina R. Aldecoa, a partir d'una dramaturgia de Paula Llorens (2018), en castellà;
- b) *El mar. Visió d'uns nens que no l'han vist mai* (2021), dramaturgia d'Alberto Conejero, un text escrit en castellà i català;
- c) *El mestre i el mar*, d'Eu Manzanares (2021), en català i castellà;
- d) *As alumnas*, de Paula Carballeira (2022), en gallec.

Però abans d'endinsar-nos en els quatre exemples reunits per a l'ocasió, pense que és interessant recordar un altre títol, aquest dels anys 30, que tal vegada ens ajude a situar millor aquesta obsessió i revenja de falangistes i feixistes sobre els mestres i resta de cos docent, amb independència del nivell formatiu que es tracte quant a les víctimes (batxillerat, universitat).

3. *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona (1935)

En paral·lel a tota la informació i testimonis que les investigacions i documentals assenyalats han desempolsegat i donat a conèixer a la societat, vull parar atenció a la repercussió que tingué en el seu moment una obra teatral de l'any 1935, avui dia una mica oblidada o, sobretot, poc llegida, quan s'analitza el tema de la figura del mestre en aquell període. Es tracta de *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona⁸. Cal recordar que Alejandro Rodríguez Álvarez (1903-1965), més conegut com Alejandro Casona, fou mestre, fill de mestres i va eixamplar els coneixements pedagògics a l'Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, un centre institucional creat a Madrid per a l'ampliació de la formació dels mestres de les Escoles Normals, que va existir entre 1909 i 1932. Aquest centre seguia el model pedagògic de la Institución Libre de Enseñanza i ha estat considerat una de les pedreres del prototipus de mestre progressista representatiu de la II República Espanyola. Una vegada conclou aquests estudis, Casona obtingué plaça de mestre a la Vall d'Aran, a la part occidental de Catalunya.

La vocació i formació didàctiques i l'experiència l'avalaren per ser nomenat, en el marc de les Missions Pedagògiques de la II República, director –juntament amb el músic Eduardo Martínez Torner–, del Teatro ambulante o Coro y Teatro del Pueblo, i integrat per joves estudiants

⁸ Primera edició: A. CASONA, *Nuestra Natacha*, Buenos Aires, Losada, 1946; veg. També S.M. HERNÁNDEZ DE MIRAVALLS, *Estudio Preliminar, cronología y notas*, dins A. CASONA, *Nuestra Natacha*, Buenos Aires, Losada, 2003, pp. I-XLVI.

universitaris. Entre 1932 i 1935, aquest grup recorregué bona part de l'Espanya rural i més pobra, en tant que escoles nòmades, portant-hi a escena peces breus del teatre clàssic espanyol, entre altres actuacions de caràcter musical. El projecte fou coetani a les activitats de la companyia de teatre universitari La Barraca, d'Eduardo Ugarte i Federico García Lorca. Com ja és ben sabut, les missions pedagògiques en conjunt aplegaren més de cinc-cents joves de formació diversa: estudiants universitaris, docents, artistes, intel·lectuals, etc.

Casona, que havia obtingut el Premio Nacional de Literatura en l'any 1932, i que el 1934 havia estrenat amb gran èxit *La sirena varada*, de la mà de la companyia d'Enric Borràs i Margarida Xirgu, en el Teatro Español de Madrid, era ja un escriptor molt reconegut quan el 13 de novembre de 1935, estrenà a Barcelona, *Nuestra Natacha*, amb un triomf complet; en el mes de febrer següent s'estrenà a Madrid, es va reposar a Barcelona, i continuà per altres ciutats de la península. En l'any 1937, quan Casona ja s'havia exiliat, l'obra es representà a València, ciutat on s'havia instal·lat el govern de la II República.

Per què ens interessa aquesta peça? Segons María Jesús Ruiz:

La obra pone sobre las tablas a Natacha –la primera mujer en España en obtener el título de doctor en ciencias educativas–, empeñada en renovar la pedagogía del Reformatorio de las Damas Azules, una vieja institución defendida en sus añejos y represores principios por la señorita Crespo, la Marquesa y el Conserje, representantes de la mentalidad reaccionaria. Natacha fracasa en su intento, abandona el Reformatorio y funda, con otros compañeros, una granja de trabajo comunal, en la que desarrollar los nuevos principios. De forma nítida, Alejandro Casona lleva a los escenarios el ideario pedagógico krausista puesto en práctica por la Segunda República: la educación como fuerza redentora y transformadora de la sociedad, la necesidad de llevar la educación hasta el último rincón aldeano y hasta los grupos sociales más marginales, el rechazo al autoritarismo, y la defensa de la coeducación⁹

A més, Hernández de Miravalles¹⁰ troba que aquest títol de Casona assumeix les metodologies proposades per la pedagogia moderna (Decroly,

⁹ M.J. RUIZ, *Natacha recuerda la II República*, dins «Asonante», 14/04/2009, <<https://asonante.blogspot.com/2009/04/natacha-recuerda-la-ii-republica.html>>.

¹⁰ S.M. HERNÁNDEZ DE MIRAVALLS, *Estudio Preliminar, cronología y notas*, en A. CASONA, *Nuestra Natacha*, Buenos Aires, Losada, 2003, pp. XVI-XXIV.

Montessori, Dewey, Cossío), als quals podríem afegir Freinet¹¹, Waldorf¹² o algunes altres pedagogues esmentades en els estudis i documentals assenyalats. Metodologies i principis educatius que després trobarem en els títols dramàtics esmentats i pels quals seran condemnats els seus protagonistes, unes obres que comentaré tot seguit.

Tal vegada tot això ajude a comprendre més clarament la posada en valor de la figura de la mestra i del mestre com a formadors de la joventut en els nous ideals i valors impulsats per la II República, que podem sintetitzar en tres eixos essencials: la secularització de l'ensenyament públic, l'educació com a força redemptora i transformadora de la societat, i la coeducació. En definitiva, igualtat, justícia i solidaritat, que venen a ser els principis republicans, a més de la laïcitat. Fet i fet, tal com remarca Ruiz, *Nuestra Natacha* és «una obra que revolucionó el teatro y la pedagogía de la época, que fue presentada y recibida como ejemplo de teatro 'del pueblo y para el pueblo', y en la que la crítica anarquista vio un ejemplo de su idea de un teatro al servicio de la Revolución»¹³.

Són trets que ja van ser remarcats en la crítica apareguda a Barcelona arran de l'estrena¹⁴, a diferència de la publicada a Madrid, que posava l'accent en el discurs ideològic, malgrat que ponderava els valors que representava Natacha en tant que dona representativa de la nova era republicana. Cal afegir, a més, que l'obra comptà amb una adaptació catalana, *La nostra Natatxa*¹⁵, estrenada per la companyia Casals-Clapera, en el Teatre Nou de Barcelona el dia 6 de juny de 1936, moment en què el text d'Alexandre Casona, aparegué també en la col·lecció Catalunya Teatre, amb el núm. 103. Pel que fa a l'impacte de la peça sobre el públic català, en la línia de la crítica de Morales, tan sols apuntaré que la militància

¹¹ R. PORTELL i S. MARQUÉS, *El mestres de la República*, Barcelona, Ara Llibres, 2006.

¹² P. CARBALLEIRA, *As alumnas*, Vigo, Editorial Galaxia, 2022.

¹³ M.J. RUIZ, *Natacha recuerda la II República*, cit.

¹⁴ M.L. MORALES, *Teatros y Conciertos. En el Barcelona. "Nuestra Natacha", tres actos, de Alejandro Casona*, dins «La Vanguardia», 15-XI-1935, p. 12.

¹⁵ Primera edició A. CASONA, *La nostra Natatxa*, traducció d'Agustí Collado, Barcelona, Llibreria Millà, 1936. Veg. V. ORAZI, *La traducció com a hipertext múltiple: el cas de "Nuestra Natacha" (1935) d'Alejandro Casona traduïda al català per Agustí Collado ("La nostra Natatxa", 1936)*, dins *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*, a cura de C. Gregori Soldevila et al., Barcelona, PAM, 2020, pp. 595-603.

anarquista a Catalunya en aquests anys era molt important, tal com es pogué constatar uns mesos després.

És a dir, l'obra, d'alguna manera venia a ser un reflex de la renovació i extensió de l'ensenyament elemental públic, allunyat de l'església catòlica a tot arreu, recolzat per la quantitat enorme de mestres que la II República remeté a orri com a docents i redemptors de la ignorància, sinó també com a propagadors dels valors i ideals del nou règim, basat en les noves línies pedagògiques, reforçats per les missions pedagògiques i activitats semblants. En general, es tractava de mestres joves, ben formats, amb empena i ganes d'acabar amb l'analfabetisme dels més pobres i de dur-los la llum de la cultura i de la República. La popularitat de *Nuestra Natacha*, jove, mestra i dona, va contribuir significativament a identificar els canvis que planificava la II República personificats en la figura de la dona i del mestre, i per això mateix esdevingueren un dels primers objectius a abatre pels enemics de la República.

4. Recuperació de la memòria docent

Resulta evident que en els darrers anys s'hi ha constatat una ampliació gradual dels punts d'interés relacionats amb la memòria democràtica (o històrica)¹⁶, entre els quals la vindicació de les i els mestres assassinats o exiliats, depurats, ha anat adquirint un espai més gran en les investigacions i creacions artístiques. Tal com he apuntat a l'inici, és probable que un dels primers exemples traumàtics siguin els contes de Manuel Rivas (1995), dels quals s'alimenta la pel·lícula de José Luis Cuerda, *La lengua de las mariposas* (1999), i segurament alguns altres títols que ara oblide. No obstant això, tot sembla indicar que és a partir dels documentals de 2004 i 2013, i altres tipus d'estudis com els esmentats més amunt, que la memòria del magisteri republicà abasta un públic ampli i bona part de la societat pren consciència de l'oblit a què hi havien estat condemnades aquelles generacions de docents.

¹⁶ G. SANSANO, *Teatre històric, memòria i postmemòria democràtiques a Catalunya i al País Valencià* (1986-2019), dins *Història, memòria i teatre a les Illes Balears del segle XXI*, a cura de F. Foguet i J.-T. Martínez Grimalt, Palma, Lleonard Muntaner, Editor, 2022, pp. 47-73.

Entre un documental i l'altre, l'any 2010, a partir de l'exhumació d'una fossa comuna a un paratge del Puerto de La Pedraja (Burgos), començà a prendre forma la memòria d'un mestre català que havia estat assassinat per falangistes en les mateixes dates de la sublevació feixista de l'any 1936, que després, lentament, ha anat concretant-se fins a esdevenir un *boom* o fita de referència obligada, atesa la singularitat del cas, com exposaré més endavant.

Però convé recordar que, tal com he apuntat anteriorment, en l'any 1990, vint anys abans de l'exhumació de la fossa de La Pedraja, i fins i tot un lustre abans de volum de contes de Manuel Rivas, Josefina Rodríguez Álvarez (coincidència amb els cognoms de Casona, però no família) o Josefina R. Aldecoa (en incorporar el cognom del marit com a escriptora, després de la mort d'aquest), havia publicat la novel·la *Historia de una maestra*, que relata la vida d'una jove mestra entre els anys 1920 i 1936 del segle passat, l'assumpció idealitzada dels principis pedagògics de la Institución Libre de Enseñanza, el seu matrimoni amb un altre mestre d'ideals republicans, la vida miserable en les escoles rurals, etc., fins a la rebel·lió militar, l'assassinat del marit i la depuració de la protagonista. És cert que l'obra tingué la continuïtat en altres dos títols, *Mujeres de negro* (1994) i *La fuerza del destino* (1997), que conformen una trilogia. Però el títol que ens interessa és el primer perquè, d'alguna manera, en les seues pàgines trobem els principis i anhels d'aquella nova escola, les condicions paupèrrimes en què havia de portar-se a terme, la generositat inenarrable dels mestres en relació als deixebles i comunitat rural que els acollia, i la seua supressió física i contumaç per la dictadura de Franco i l'església catòlica, unes característiques que han quedat reflectides en l'adaptació teatral d'aquesta novel·la.

4.1. "Historia de una maestra"

Paula Llorens¹⁷, filòloga, actriu i directora de la companyia valenciana Cactus Teatre¹⁸, mentre ampliava la seua formació a la RESAD, es va proposar de fer una adaptació teatral de la novel·la de Josefina R. Aldecoa. Segons declara la mateixa actriu¹⁹, una vegada va donar per acabada la

¹⁷ P. LLORENS, *Historia de una maestra*, adaptación en espanyol, estrenada por la compañía Cactus Teatre, e interpretada por la pròpia Llorens, 2018 [inèdita].

¹⁸ Veg. <<https://ca.cactusteatre.com/>>.

¹⁹ Missatge d'àudio datat el 8-VIII-2024, en el qual contestava algunes preguntes enviades el dia anterior.

versió dramàtica, la va remetre a la filla de la novel·lista, que hi va manifestar la seua satisfacció amb el resultat i va atorgar el permís d'adaptació, a partir del compromís de respectar sempre la llengua literària de l'escriptora, realment molt personal, punyent i rica. Aquesta condició no només imposava el fet de traslladar el jo narratiu al monòleg, amb un marge escàs per a l'adaptadora, sinó també la dificultat d'escometre una versió catalana, llengua habitual de les obres de la companyia Cactus Teatre, o de disposar-ne d'una doble versió, català / castellà, fet habitual en moltes companyies valencianes i catalanes.

El muntatge de l'obra, sota la direcció de Gemma Miralles, es va estrenar a Canals (la Costera, València), ciutat de l'autora, l'any 2018, i fins ara ha fet més de 120 funcions: València, País Basc, Madrid, Sevilla, Castella-La Manxa, Castella-Lleó o Saragossa, i encara continua sent sol·licitada de tant en tant des de diverses entitats i ciutats, que la continuen programant com a reconeixement a la professió.

Cal remarcar una vegada més que en el text d'Aldecoa hi apareixen tots els ideals de *Nuestra Natacha*, els fonaments de la Institución Libre de Enseñanza, les Misiones Pedagógicas, el Teatro del Pueblo, etc. i que són transvasats proporcionalment a l'adaptació. Però en la novel·la sorprén aquest passatge –un fragment que la dramàtúrgia de Llorens no inclou–, en el qual Ezequiel, el marit de Gabriela, la protagonista, declara:

– Nunca he visto el mar –me dijo en una ocasión Ezequiel–. Ya ves, hasta la mili la hice en Castilla...

[...]

– Todo esto va a cambiar y algún día cogeremos a esta niña y a los niños de nuestras escuelas y nos iremos todos juntos, en un autobús grande, a ver el mar...²⁰.

Resulta força curiós, però, aquesta idea de veure la mar, de dur d'excursió els alumnes de llogarets misèrrims perduts a les muntanyes de Lleó, del «viatge pedagògic i formatiu», connecta aquesta obra amb les dues

²⁰ J.R. ALDECOA, *Historia de una maestra*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 106-107.

²¹ Veg. <<https://sergibernal.eu/>>.

²² *Escritos de vida. Publicaciones de los niños y niñas de la Escuela Nacional Mixta de Bañuelos de Bureba, 1935-1936*, coord. J.A. Abella, Salamanca, Ediciones Valnera / Asociación Escuela Benaiges, 2022.

²³ S. GERTRÚDIX – S. BERNAL, *El mar será...* Barcelona, Gregal, 2018; F.

següents, que aborden la figura d'un altre mestre que va prometre als seus deixebles de Bañuelos de Bureba, una aldea perduda de Burgos, que se'ls emportaria a veure la mar del seu país, el Mediterrani, en tant que una part més de la formació, de la pròpia descoberta del món. Una metàfora, potser, dels anhels de transmetre als més menuts l'afany de coneixement, d'ampliar els horitzons mentals i d'abastar un horitzó llunyà.

4.2. *Antoni Benaiges i Nogués (1903-1936)*

Ja ho he apuntat, és a partir de l'exhumació de la fossa comuna de La Pedraja (2010), i de la investigació i projectes expositius desplegats pel fotògraf i documentalista Sergi Bernal, *Desenterrant la memòria del mestre Benaiges* (2020)²¹, el qual s'ocupa del cas concret de la història i assassinat del mestre Antoni Benaiges, que el tema pren volada. Aquest cas, atesos tots els elements que hi concorren, ha anat creixent i difonent-se de forma inimaginable. Si repassem la bibliografia final, comprovarem que no tan sols s'han reeditat els quadernets escolars que, seguint el mètode Freinet, imprimia el mestre Benaiges amb els seus deixebles²², sinó que s'hi han editat llibres que lliguen la biografia del docent, amb l'exhumació de la fossa, estudis, novel·les²³, una pel·lícula²⁴, una novel·la gràfica²⁵, etc., o un documental²⁶, rodat a Mèxic, que uneix l'experiència escolar de Benaiges a través de la impremta, amb una escoleta mexicana a San Andrés de Tuxtla, a la qual van arribar els quadernets de Bañuelos de Bureba, de la mà del seu amic Patricio Redondo, un mestre exiliat, amb millor sort que Benaiges.

A més de tot aquest ventall de títols, la tragèdia del mestre Benaiges també ha fornit, de moment, dues peces teatrals, gairebé escrites en paral·lel, ignorada una de l'altra. Tal vegada, la més coneguda siga *El mar. Visió d'uns nens que no l'han vist mai* (2021), text d'Alberto Conejero; la segona, *El mestre i el mar*, d'Eu(gènia) Manzanares, escrita un any abans.

ESCRIBANO et alii, *El maestro que prometió el mar*, Barcelona, Blume / Ventall Edicions, 2023.

²⁴ F. ESCRIBANO – A. VAL, *El maestro que prometió el mar*, direcció de P. Font, 2023.

²⁵ J. MARTÍNEZ SANCHO – S. BERNAL, *La promesa. Antonio Benages: el maestro que prometió el mar*, Barcelona, Blume, 2022.

²⁶ Q. SOLÉ, dir., [*Desenterrant el silenci*]. *Antoni Benaiges, el mestre que va prometre el mar*, Barcelona, Associació Mirmanda / Blume / Ventall Edicions, 2013; S. BERNAL – A. BOUGLEUX, *El retratista*, direcció de A. Bougleux, 2013.

4.2.1. “*El mar. Visió d’uns nens que no l’han vist mai*” (2021)

L’obra de Conejero s’estrenà en el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) en el mes de novembre de 2021, interpretada per Xavier Bovés i Sergi Torrecillas, sota la direcció dels mateixos Conejero i Bovés, fou editada pel TNC, i uns mesos després es va estrenar a Madrid. La peça incorpora escrits i objectes de procedència diversos (un text de Marina Garcés, cartes de Benaiges, o Redondo, i fragments dels escrits apareguts en els quadernets de l’escola, expedients administratius, etc.), i s’emmarca clarament en el teatre document. En la posada en escena el relat es conduït per l’actor Torrecillas, mentre que Bovés, un reconegut professional del teatre d’objectes, articula i dona suport al relat a partir dels “documents” conservats que es relacionen o remeten al personatge i biografia de Benaiges, que projecta i fa presents amb una minicàmera, que els projecta. L’espai es complementa amb altres elements d’una escola de l’època, segons les metodologies pedagògiques apuntades: la impremta, un gramòfon, bancs, pissarres, etc. L’obra, que fa un recorregut sobre la biografia, anhels i esperances del mestre, acaba amb l’assassinat d’aquest.

4.2.2. “*El mestre i el mar*” (2020)

Es dona la circumstància que Eugènia Manzanares és veïna i amiga de Sergi Bernal, el qual participava a la dramaturgia la recerca i quimeres que l’inquietaven al voltant del mestre Benaiges. A partir de l’exposició fotogràfica de Bernal, cap a 2018, Manzanares es proposà de traslladar a l’escena la tragèdia d’Antoni Benaiges. L’any 2020, el projecte *El mestre i el mar* es presenta a la beca Carme Monturiol de Dramatúrgia, de l’Ajuntament de Barcelona, i la guanya. Paral·lelament, a través de Bernal s’assabenta que s’ha començat a escriure un guió per a una pel·lícula i que Conejero s’està documentant per escriure una obra sobre el mateix tema²⁷.

El muntatge, amb una producció modesta, comença a concretar-se sota la direcció de la jove actriu i autora, i s’estrena per part d’un grup d’estudiants de l’Escola Eòlia de Teatre de Barcelona (2023), en la sala de la qual ha sigut reposada durant 2023, i després passà a l’Espai Texas, durant la tardor de 2024.

A diferència l’obra de Conejero, aquesta té un caràcter més coral, amb vuit intèrprets que es desdoblen en diversos personatges, i la faula s’organitza a partir d’un viatge de filla i neta al poble castellà (Bañuelos de

²⁷ Correu electrònic d’Eu Manzanares del 9-VIII-2024.

Bureva) on encara viuen els avis. La neta hi troba una caixa amagada per l'avi que conté diversos objectes a partir dels quals es descabdellen els secrets de la família, de l'escola, del poble i del seu mestre. Aquest viatge al passat farà que l'avi recupere la llum d'aquells dies d'infantesa, la memòria del mestres i emergesca algun secret familiar més.

4.2. "*As alumnas*" (2022)

Per tancar aquest mostratge esmentaré el títol de Paula Carballeira, *As Alumnas*, Premi Nacional de Literatura Dramàtica 2023, que ha rodat per tot Galícia amb més de 50 funcions. És una obra centrada en la figura de la pedagoga gallega Maria Barbeito (1880-1970), renovadora de l'escola, feminista i galleguista, fins a la seua depuració en l'any 1938. Malgrat el que té de reconeixement i homenatge, aquesta no apareix en escena, sinó que són dues antigues alumnes de l'eminent mestra republicana que, després de molts anys sense veure's, es retroben el 1970 en el sepeli de la que fora la seua professora quan estudiaven per esdevenir mestres i continuadores d'aquella. S'hi troben, s'hi reconeixen, però no entren en contacte pel simple fet que ara són dues dones adultes que han tingut vides molt diferents, i que sota el franquisme tenen vides diferenciades.

El que ens proposa Carballeira és imaginar la trobada de les dues amigues íntimes, Rosa i Elvira (una continua exercint de mestra, l'altra abandonà la professió en casar-se), que gradualment evoquen la memòria de Barbeito, ja siga com a homenatge, ja siga tan sols per recordar una amistat perduda, l'alegria dels anys de joventut, des de la caspa present de la dictadura.

Gràcies a la trobada imaginada, evoquen el seu pas per aquella escola lliure, tan distinta de l'escola franquista posterior, i recorden els valors inculcats per la mestra desapareguda, que contrasten amb la repressió que pateixen sota la dictadura franquista en la qual viuen i que ha condicionat les seues vides com a dones. A través del text, Carballeira reivindica la figura de Barbeito i, alhora, la resta de mestres republicanes assassinades, exiliades o depurades. També la resiliència en general de les dones. Amb l'evocació de la mestra, duen al present els ideals i anhels de la seua etapa escolar, que els ajuda a refermar la seua identitat en un temps d'opressió que les ha obligat a renunciar a ser dones lliures. El text, amb un marcat accent feminista i de reivindicació de la llengua pròpia, no deixa de ser una reivindicació de la memòria i identitat de les dones gallegues.

5. Conclusions

Fet i fet, pense que podem veure com les idees de renovació en la línia de la pedagogia més avançada del moment i extensió arreu de la geografia de l'ensenyament impulsades per la II República Espanyola es van encarnar en la figura del mestre o la mestra d'escola, que esdevingué una difusora i propagadora dels nous valors, centrats, com hem dit, en la secularització de l'ensenyament públic, l'educació com a força redemptora i transformadora de la societat i la coeducació, amb un protagonisme singular de la dona i la seua formació. Uns principis que, d'una banda, en l'imaginari popular simbolitzava el personatge de Natacha, lliurepensadora i dona; i de l'altra, podem apreciar en els quatre textos triats i els personatges del tres mestres que les protagonitzen i que acabaran sacrificant el seu benestar o la vida, pels seus ideals pedagògics i de vida. Quatre títols que contribueixen a recuperar la memòria d'uns docents i d'unes vides que demanen més atenció de l'obtinguda fins ara.

És cert que *Historia de una maestra* és una adaptació d'una obra narrativa de ficció, però tot just el contrast amb els altres tres títols que transiten entre la biografia i el document, palesa fins a quin punt l'autora coneixia l'entorn rural i els ideals de "llibertat, igualtat i fraternitat" que representaven aquells nous mètodes de l'ensenyament, de coeducació, integradors, d'atenció al xiquet o xiqueta en el seu entorn i allunyats del dogmatisme de la religió. Així, aquesta adaptació, i l'experiència d'una pedagoga gallega i d'un mestre català, evoquen tant la renovació i extensió de l'ensenyament com la brutalitat de la repressió del feixisme franquista i l'església catòlica.

Finalment, també podem observar com quatre dramaturgs diferents, des d'escriptures i dramatúrgies diverses paren atenció a aquesta parcel·la de la memòria democràtica, recorden i posen en valor el treball i sacrifici d'aquelles generacions de mestres. A més, amplien i il·luminen temes i zones d'interès d'aquesta memòria i ajuden a posar-hi totes les tesselles d'un passat traumàtic encara present en la societat.

Judit FONTCUBERTA FAMADAS
Universitat Autònoma de Barcelona
judit.fontcuberta@uab.cat

Lara ESTANY FREIRE*
Universitat Autònoma de Barcelona
lara.estany@uab.cat

*Cesare Pavese en català durant la dictadura franquista: informes dels censors de les traduccions dels anys seixanta i setanta***

Resum

El principal objectiu d'aquest article és investigar quina fou la posició del franquisme davant les sol·licituds rebudes durant les dècades dels seixanta i setanta per a incorporar al català un dels artífexs de la renovació de la literatura italiana que, ja des d'abans de la seva mort el 1950, havia esdevingut un dels exponents de la modernitat i la llibertat intel·lectual, i que era conegut també per la seva oposició al feixisme italià (havia estat empresonat pel règim de Mussolini, s'havia afiliat al partit comunista i havia col·laborat en publicacions antifeixistes). Així, hem examinat els expedients de censura conservats a l'Archivo General de la Administración (AGA) d'Alcalá de Henares amb el fi de determinar, a partir de l'anàlisi de les prohibicions, del tipus de supressions i dels arguments adduïts pels censors, el grau d'intervenció en les edicions catalanes de les obres de Pavese aparegudes durant la dictadura després del 1962 (any en què s'aixecà la prohibició de publicar traduccions d'altres llengües).

Paraules clau: Cesare Pavese, Traducció, Censura, Franquisme, Llengua catalana.

Abstract

The main goal of this paper is to investigate the stance of Francoism regarding requests made during the 1960s and 1970s to incorporate one of the key figures

* Autoria: Judit Fontcuberta Famadas. Col·laboració: Lara Estany Freire.

** Aquest article s'inscriu en les activitats del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (2021 SGR: 00016) i en el projecte La traducción catalana en el siglo XXI: la construcción de un nuevo canon literario y cultural (PID2024-156306NB-C21).

in the renewal of Italian literature into Catalan. This writer had already become a symbol of modernity and intellectual freedom before his death in 1950 and was also known for his opposition to Italian fascism (he was imprisoned by Mussolini's regime, joined the Communist Party and collaborated with anti-fascist journals). To this end, we examined censorship files preserved in the Archivo General de la Administración (AGA) in Alcalá de Henares. On the basis of the prohibitions, types of deletions and the reasoning given by censors, our analysis focuses on determining the extent of intervention in the Catalan editions of Cesare Pavese's works published during the dictatorship after 1962 (when the ban on publishing translations from other languages was lifted).
Keywords: Cesare Pavese, Translation, Censorship, Francoism, Catalan Language.

1. Introducció

El juliol de 1939 l'administració franquista creà una secció de censura dependent del Servicio Nacional de Propaganda, no tan sols amb l'objectiu de controlar qualsevol dissidència política, sinó, tal com observa Maria Josepa Gallofré, també d'iniciar un procés de destrucció del públic lector en català¹. En paraules de Pilar Godayol, no tan sols «fou un dels instruments de repressió cultural més efectius i destructors del govern imposat per les armes de Francisco Franco», sinó, alhora, «una instrumentalització pensada i ordenada per cometre un lletricidi sense precedents»². Així, com és sabut, durant la postguerra immediata la prohibició dels llibres escrits en català fou sistemàtica –amb comptades excepcions– i fou només a partir de la derrota del feixisme internacional el 1945³ i de la creació de les

¹ M.J. GALLOFRÉ, *L'edició catalana i la censura franquista: 1939-1951*, Barcelona, PAM, 1991, p. 5.

² P. GODAYOL, *Tres escriptors censurades: Simone de Beauvoir, Betty Friedan & Mary McCarthy*, Lleida, Punctum, 2016, p. 14.

³ G. Cisqueuella, J.L. Erviti i J.A. Sorolla observen que, després que, amb la derrota de gairebé tots els feixismes europeus a la Segona Guerra Mundial, els plantejaments teòrics sobre els quals recolzava el règim quedessin obsolets, el 1951 es creà el Ministeri d'Informació i Turisme i s'encomanà a Gabriel Arias-Salgado d'organitzar una política cultural que netegés la mala imatge de la censura. Veg. G. CISQUEUILLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la ley de prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 23 i

Nacions Unides que, molt lentament, pogueren anar sorgint iniciatives per contrarestar l'«acció anihiladora» del règim dictatorial⁴.

Amb l'arribada de Manuel Fraga Iribarne al càrrec de ministre d'Informació i Turisme el 1962, es va produir una aparent «liberalització»⁵ o «el moment dolç del “desglaç” de la censura», en paraules d'Albert Manent⁶, i es va aixecar el veto a la importació d'obres estrangeres, la qual cosa va provocar un *boom* de traduccions entre el 1962 i el 1968⁷. En un

27. Això no obstant, si bé entre el 1946 i el 1951 es produí una «incipient tolerància arbitrària», tal com indica Francesc Vallverdú, del 1952 al 1962 es van consolidar «les directrius de la censura franquista, amb unes línies de vigilància permanent». Veg. F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista: la meua experiència a Edicions 62*, dins «Quaderns. Revista de Traducció», XX, 2013, pp. 10-11.

⁴ *Mil llibres en català (1962-1979)*, Barcelona, Edicions 62, 1979, pp. XXXII. La necessitat de reconeixement internacional va obligar el règim a rebaixar el rigor amb què en els anys anteriors era perseguida qualsevol manifestació pública en llengua catalana. Entre el 1946 i el 1966 l'edició en català fou restringida als temes de creació literària i a alguns texts religiosos i d'història local, mentre continuaven vetats els assaigs, les traduccions i les obres de divulgació científica, com també la literatura infantil i la premsa. Gràcies a la perseverança d'alguns editors, es va poder començar a recuperar el contacte «regular» amb un públic molt minoritari, com no podia ser d'altra manera en una situació d'«anormalitat cultural». Veg. *Mil llibres en català*, cit., pp. XXXII-XXXIII. Veg. també A. MANENT – J. CREXELL, *Bibliografia catalana: cap a la represa (1944-1946)*, Barcelona, PAM, 1989, pp. 12 i 15; G. CISQUELLA – J. L. ERVITI – J. A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., p. 113; J. CLOTET – Q. TORRA, *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*, Barcelona, Acontravent, 2010, p. 30-31 i 33, i M. BACARDÍ, *Traductors de confiança o la confiança dels traductors i editors de postguerra*, dins *Actes del Divuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Bucarest, 2-6 de juliol de 2018*, a cura d'O.-D. Balaş i X. Montoliu Pauli, Barcelona, IEC, 2021, p. 83.

⁵ El 1957 s'havia creat el Mercat Comú i Espanya sol·licità d'ingressar-hi el 1962. Fraga i l'equip que es va incorporar amb ell al Ministeri d'Informació i Turisme (MIT) pretenien ajustar els mecanismes de control ideològic als nous mètodes d'organització econòmica per evitar posar en perill el procés liberalitzador que s'havia emprès. Tanmateix, aquella aparent obertura estava ideada per no tocar res que pogués ésser considerat part de les essències nacionals (G. CISQUELLA – J. L. ERVITI – J. A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., pp. 26-27).

⁶ A. MANENT, *Solc de les hores: retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Destino, 1993, p. 143.

⁷ Francesc Vallverdú explica que aquest *boom* de traduccions al català es produí per diferents motius, entre els quals l'objectiu cada cop més compartit de «fer, de la

pretès gest aperturista, el març de 1966 el règim va promulgar una nova Llei de premsa i impremta, que, si bé va posar fi a l'estat d'excepció permanent per a la difusió cultural en substituir la Llei de premsa del 22 d'abril de 1938 –una llei de guerra vinculada al codi militar que havia estat vigent durant vint-i-vuit anys de postguerra–, en realitat, lluny d'abolir la censura, va representar la institucionalització de la repressió i del control ideològic de la cultura i de la informació. Certament, es va substituir el procediment de censura prèvia pel de dipòsit previ (que eximia de l'obligació de presentar als organismes censors totes les publicacions no periòdiques abans d'imprimir-les i, les periòdiques, abans de distribuir-les), però la mateixa llei contenia implícits els mecanismes de control de les idees⁸: suposadament amb la intenció d'agilitzar els tràmits, el Ministeri d'Informació i Turisme (MIT) creà un registre d'editorials per tal que les que hi estaven inscrites poguessin sol·licitar directament el dipòsit d'una obra, però a algunes no els van concedir un número de registre, de manera que les comminaven a continuar presentant els llibres a la «coneguda

cultura catalana, una cultura normal» i la «gana» que havia obert al públic lector el buit de traduccions en el període anterior, a més del fet que, a diferència del cas del castellà, les editorials argentines o mexicanes no tenien els drets de nombroses obres. Tanmateix, Vallverdú qualifica aquest aixecament del veto a les traduccions de «caramel enverinat» de Fraga, atès que nombrosos obstacles impedièn el lliure desenvolupament del mercat del llibre català i l'existència d'un públic lector: «edició intervinguda per la censura, prohibició de l'ensenyament en i del català, absència de premsa i mitjans de comunicació catalans, restriccions en l'ús públic de la llengua, etc.» (F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., pp. 11-13). En conseqüència, es va arribar a una inflació de traduccions que va desembocar en una crisi econòmica els anys 1969 i 1970, a causa –tal com constataren el 1971 els fundadors d'Edicions 62– de la «manca de sentit de la realitat de les possibilitats» de la indústria editorial catalana d'aquell moment i, per consegüent, d'una «defectuosa gestió econòmica» (*Mil llibres en català*, cit., p. XLI).

⁸ Cisquilla, Erviti i Sorolla posen de manifest la repressió cultural que comportava l'aplicació de mecanismes com el registre d'empreses editorials, com també el fet que la nova llei, no tan sols garantia que la difusió de les idees continués sota el control dels aparats de propaganda del poder, sinó que permetia al MIT de denunciar les editorials davant la justícia si estimava un possible delicte en els exemplars dipositats. Ja en el moment en què es va promulgar, la Llei de premsa i impremta del 1966 despertà recels a alguns escriptors, que creien que equivalia a instaurar un tipus de censura més subtil, però més fèrria, i hi veien un instrument per a impossibilitar la llibertat d'expressió a la pràctica (G. CISQUELLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., pp. 19, 29, 31, 54-55, 58 i 65).

eufemísticament com a “consulta voluntària”⁹; a més, el MIT es reservava el dret de «desaconsellar» la publicació de passatges o d’un text sencer o de segrestar el llibre i impedir-ne la distribució.

Així doncs, el control i la repressió del règim foren igualment permanents i sistemàtics a la dècada dels seixanta i al tombant de la següent –una «etapa d’apertura vigilada», tal com l’anomena Mireia Sopena¹⁰, que ha estudiat nombrosos expedients oberts a Edicions 62– com ho havien estat d’ençà de la represa de les publicacions en català¹¹. És més, els procediments censors es van mantenir de manera implacable més enllà de la mort de Franco, durant la «mal anomenada transició», quan continuaren havent-hi llibres «informat»¹². Altrament, els efectes de la censura perduren avui

⁹ *Mil llibres en català*, cit., p. LII.

¹⁰ M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*». *Els censors en les traduccions assgístiques d’Edicions 62*, dins «Quaderns. Revista de Traducció», XX, 2013, p. 160. Hem d’agrair a Mireia Sopena nombrosos aclariments sobre els expedients consultats i alguns dels censors que hi intervingueren.

¹¹ A més de ser especialment dura amb els texts escrits en altres llengües de l’Estat que no fossin el castellà, sobretot el català, la censura tingué uns autors maleïts i uns temes especialment tabús en l’etapa d’autarquia i molt després: els que feien referència a la història d’Espanya, sobretot a partir de la Guerra Civil, i al règim franquista; les idees polítiques no beneïdes pel règim (les des ideologies vençudes, com ara el marxisme, el socialisme revolucionari, l’anarquisme, el catalanisme o la francmaçoneria); els textos religiosos i la moral i els bons costums (G. CISQUELLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., pp. 22-23, 31 i 90; J. CLOTET – Q. TORRA, *Les millors obres de la literatura catalana*, cit., p. 22, i F. VALL-VERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., pp. 10-11). Si bé al llarg de quaranta anys de dictadura la repressió no va tenir sempre el mateix grau d’intensitat –al si de les classes governants hi havia diferents blocs– i, si bé amb el temps la censura esdevingué més tolerant envers alguns d’aquests temes, mai no van deixar d’haver-hi qüestions tabús i «l’esbombada liberalització del règim va posar en evidència dos límits infranquejables: el reconeixement nacional i la llibertat moral» (M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*», cit., pp. 148 i 160).

¹² J. CLOTET – Q. TORRA, *Les millors obres de la literatura catalana*, cit., p. 12. Cal remarcar que la Llei 14/1966, de 18 de març, de premsa i impremta va estar vigent fins al 1977 en la seva totalitat i fins als anys vuitanta no es van abolir molts dels articles. El Reial decret Llei 24/1977, d’1 d’abril, va suprimir parcialment el segrest administratiu de publicacions (es mantenia en casos d’informacions contràries a la unitat d’Espanya, la monarquia o les forces armades) i va derogar el polèmic article 2 pel qual se sotmetia la llibertat d’expressió als principis del «Movimiento Nacional». Durant els anys següents en van quedar anul·lats d’altres (35 dels 72 articles), però

dia en les reedicions de nombroses obres publicades abans del 1975, en les quals es mantenen moltes de les modificacions i supressions amb què veieren la llum¹³.

L'arbitrarietat era consubstancial al funcionament de l'aparat censor, un organisme privilegiadament protegit al qual no es demanaven justificacions, i va continuar essent-ho després d'entrar en vigor la llei del 1966 a causa de la vaguetat dels textos legals repressius, que emparava qualsevol decisió dels qui els havien d'aplicar¹⁴. En accedir als arxius del MIT el 1976¹⁵, Manuel L. Abellán apercebia l'absoluta manca de coherència en el tractament que la producció literària havia rebut per part de la censura i la inexistència d'unes normes objectivades entre els funcionaris del Servei d'Orientació Bibliogràfica o, més endavant, del Servei d'Ordenació Editorial, els criteris dels quals variaven en funció de factors d'ordre conjuntural interns o externs¹⁶ –si bé, segons Abellán, des d'un bon començament l'actuació d'aquest cos s'inspirà en les directrius vigents en la censura eclesiàstica. Altres estudiosos, com ara Jaume Clotet i Quim

més de la meitat del text encara és vigent (J. SIERRA, *La libertad de prensa, expresión e información en España: retos y obstáculos que confrontan los medios españoles para recopilar y difundir información*, London, Open Society Foundations, 2014, pp. 15-17, i A. CASTELLVÍ ROCA, *La meitat de la llei Fraga encara és vigent*, dins «Ara», 22-II-2019).

¹³ J. CORNELLÀ-DELTRELL, *Traducció i censura en la represa cultural dels anys 1960*, dins «L'Avenç», CCCLIX, 2010, p. 47; M. BACARDÍ, *La traducció catalana sota el franquisme*, Lleida, Punctum, 2012, pp. 73-74, i F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., p. 14.

¹⁴ G. CISQUELLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., pp. 22, 27-28, 30-31, 56, 58 i 89.

¹⁵ Abellán va ser el primer estudiós que va poder consultar, el setembre de 1976, els arxius de censura, aleshores encara dipositats al soterrani del MIT, amb la condició de comprometre's a no difondre el nom dels censors. Quan, l'any següent, es va adonar que en el trasllat d'algunes caixes a l'Archivo General de la Administración (AGA) molta documentació dels expedients havia estat esporgada, es va considerar eximit del seu compromís i va donar a conèixer una sèrie de censors al llibre M.L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

¹⁶ M.L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España*, cit., pp. 109-111 i 110 n. 75. Els censors redactaven els informes contestant a les preguntes següents: «¿Ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?».

Torra, constaten aquesta arbitrarietat en els informes dels censors, en els quals observen «molt sovint l'insult; a vegades l'avorriment; de tant en tant el fàstic», i –encara que també, en alguns casos, elogis o judicis literaris que demostren «un coneixement notable de la literatura catalana i una professionalitat gens negligible»–, «en general, el glacial i funcional menyspreu més absolut per una cultura i una llengua que són vistes com a enemigues, molestes i perjudicials per a la unitat de la seva pàtria»¹⁷.

D'ençà de l'aparició del llibre pioner d'Abellán citat suara, de mica en mica han anat sorgint estudis que contribueixen al coneixement d'aquest cos i del personal que l'integrava, sobre el qual encara ara se sap poca cosa. Entre el 1966 i el 1976, el nombre de censors oscil·là entre vint-i-cinc i trenta, més de la meitat dels quals eren funcionaris del MIT i la resta hi col·laborava més o menys periòdicament, i hi predominaven els que provenien de l'entorn eclesial i els militars en actiu o en la reserva¹⁸. Si bé les altes esferes confiaven, sobretot, en els que tenien formació acadèmica, Abellán observa un canvi en la pràctica censora a partir de l'entrada de Fraga al ministeri, que encetà una època que qualifica de «trivial» per la manca de figures de «categoria intel·lectual» –llevat d'algunes excepcions notòries– com les de la «gloriosa» època anterior i per l'abundància del tipus de personatge «cavernícola» i «pluriempleista» que va propagar el franquisme¹⁹.

2. Cesare Pavese

Un cop aixecat el veto a l'activitat traductora, les editorials van haver de dur a terme una difícil selecció per compensar el buit de més de vint anys d'aïllament cultural i maldar per posar a l'abast dels lectors les últimes tendències alhora que donar-los a conèixer autors ja consagrats del passat recent, conscients del retard i el desfasament amb què arribaven. En el cas de la literatura italiana, calia abraçar un període d'una producció molt densa i variada²⁰, al llarg del qual havia fet eclosió la narrativa neorealista,

¹⁷ J. CLOTET – Q. TORRA, *Les millors obres de la literatura catalana*, cit., pp. 16-18.

¹⁸ G. CISQUELLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., p. 44.

¹⁹ M.L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, cit., p. 110, n. 75.

²⁰ Per a aprofundir en les traduccions al català d'obres italianes d'aquest període,

que fins a l'inici de la dècada dels cinquanta havia tingut una gran repercussió dins i fora d'Itàlia; també a Catalunya va suscitar un enorme interès –tot i que en aquell moment a Itàlia ja havia canviat totalment el panorama literari i social–, per tal com el testimoni de noves generacions de novel·listes que havien viscut el renaixement civil i artístic després de la caiguda del totalitarisme feixista ofería un mirall per explicar la pròpia realitat històrica i, a la vegada, la descoberta de nous models narratius i poètics, amarats de les innovacions de la literatura nord-americana contemporània.

Cesare Pavese (1908-1950), un dels autors més significatius de la postguerra italiana, circulava en castellà a l'Estat espanyol des dels anys cinquanta a través d'algunes edicions argentines –sembla que de no gaire qualitat²¹– i havia despertat l'admiració del món intel·lectual tant per la

veg. G. GAVAGNIN, *Les primeres traduccions catalanes de novel·les neorealistes italianes*, dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, a cura d'A. Bernal i C. Gregori Soldevila, Barcelona, PAM, 2002, pp. 187-211.

²¹ Piero Dal Bon reporta que José Agustín Goytisolo, en una recensió crítica a «Ínsula», confrontava la traducció acurada que Enrique Sordo havia fet de *La playa* (1958) amb les «trascutate» edicions argentines dels anys cinquanta, cèlebres per les seves «malefatte», que havien estat el seu primer contacte amb Pavese (P. DAL BON, *Sulla fortuna di Pavese in Spagna*, dins «Esperienze letterarie: rivista trimestrale di critica e di cultura», XXV, 3-4, 2000, p. 201), igual que ho havien estat per a tants altres escriptors, com observa Francesco Luti, que, malgrat tot, destaca el paper que tingueren les editorials americanes, especialment les argentines, en la difusió de la narrativa italiana de postguerra a l'estranger (F. LUTI, *La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas*, dins «Cuadernos Hispanoamericanos», DCCLXXXIII-DCCLXXXIV, 2016, pp. 212 i 218). Per a una aproximació a la influència de Pavese en la literatura espanyola i, especialment, entre el grup d'escriptors vinculat a Seix Barral, veg. M.N. MUÑIZ MUÑIZ, *Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, dins «Quaderns d'italià», IV-V, 1999, pp. 67-88; F. LUTI, *Italia-España, un entramado de relaciones literarias: la "Escuela de Barcelona"*, Tesi doctoral, Bellaterra, UAB, 2012; F. LUTI, *La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas*, cit., pp. 212-223; P. DAL BON, *Sulla fortuna di Pavese in Spagna*, cit.; A. BRESADOLA, *Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura*, dins «Anales de literatura española», XL, 2024, pp. 33-60, i A. BRESADOLA, «Un realismo crudo de mal gusto»: *veti e censura all'opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista*, dins «Con llama que consume y no da pena». *El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, a cura d'A. Baldissera, P. Pintacuda i P. Tanganelli, Como-Pavia, Ibis, 2022, pp. 447-468.

capacitat renovadora de la seva prosa com pel valor antifeixista i subversiu que tenia en aquell context²². Va caler esperar més d'una dècada, tanmateix, perquè la producció de Pavese comencés a ésser difosa en català, en plena «rauxa» traductora dels anys seixanta –per remetre'ns a la denominació emprada per Vallverdú²³. Paradoxalment, encara fou superior el retard en el cas de les traduccions a l'espanyol peninsular²⁴, entre altres raons, pel fet que els drets en aquesta llengua –com els de molts altres autors estrangers– pertanyien a editorials americanes i, d'altra banda, a causa de la menor circulació dels llibres en català –que en reduïa la repercussió i els feia menys perillosos als ulls de les autoritats²⁵.

Moltes d'aquestes importacions no haurien arribat a port, tanmateix, si no hagués estat per la perseverança i l'audàcia d'editorials com Proa o Edicions 62²⁶, que, amb esperit programàtic i una clara voluntat de servei

²² Gavagnin constata la fascinació transversal que Pavese exercí entre escriptors i intel·lectuals de pensament i d'inclinacions literàries molt diversos –entre els quals Agustí Bartra, Gabriel Ferrater, Joan Triadú o Baltasar Porcel, per esmentar-ne alguns (G. GAVAGNIN, *Les primeres traduccions catalanes de novel·les neorealistes italianes*, cit., pp. 201-202, i G. GAVAGNIN, *Luci e ombre delle prime traduzioni catalane di Italo Calvino*, dins «Anuari de filologia. Literatures contemporànies», XIV, 2024, p. 78). De fet, observa que l'àmplia recepció de Pavese en la cultura catalana, que li ha mostrat una predilecció gairebé continuada, requeriria un estudi aprofundit i sistemàtic.

²³ F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., p. 12.

²⁴ Després d'unes temptatives primerenques als anys cinquanta –*La playa*, a càrrec d'Enrique Sordo (1958), i alguns poemes escollits i traduïts per Goytisolo: sis apareguts el 1959 a la revista *Papeles de Son Armadans* o la tria *Veinte poemas* publicada per La Isla de los Ratones el 1961–, la majoria de títols de Pavese no es traduïren a l'espanyol peninsular fins als anys setanta o vuitanta, a dècades de distància dels originals, mancats de la força innovadora que haurien tingut a la seva època i quan l'escriptor ja no era un model poètic ni un símbol de compromís intel·lectual, sinó més aviat un clàssic del passat. Veg. F. LUTI, *La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas*, cit., p. 215; P. DAL BON, *Sulla fortuna di Pavese in Spagna*, cit., pp. 185 i 201; i A. BRESADOLA, «*Un realismo crudo de mal gusto*», cit., pp. 463-464.

²⁵ Andrea Bresadola indica també que la lentitud i l'arbitrarietat del procediment censor va empènyer agents literaris i editorials a desestimar, davant la possibilitat d'una denegació i per tal d'evitar possibles pèrdues econòmiques, de temps i, a vegades, de drets d'autor, la traducció de llibres que difícilment haurien obtingut el vistiplau per a ésser publicats (A. BRESADOLA, *Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura*, cit., pp. 33-35 i 53-54).

²⁶ Veg J. CLOTET – Q. TORRA, *Les millors obres de la literatura catalana*, cit., p. 11;

al país, bregaven per desprovincialitzar l'horitzó literari a què es volia mantenir relegada la cultura catalana: la primera, una de les plataformes més importants per a la renovació de la novel·la abans de la guerra, confià a una figura emblemàtica com Joan Oliver la represa de la incorporació d'autors estrangers –d'ençà del 1964, amb el patrocini de l'empresari Joan Baptista Cendrós, el segell Aymà-Proa uní dues editorials històriques²⁷–; la segona fou fundada per Max Cahner i Ramon Bastardes el 1961 amb uns plantejaments moderns i cosmopolites, i amb la voluntat de contribuir a la normalització cultural.

3. Edicions dels anys seixanta

El 1965 –quinze anys després de la mort de l'autor i de l'aparició dels originals italians, el 1949 i el 1950– veieren la llum els dos primers llibres de Pavese en la nostra llengua: *El diable als turons* i *La lluna i les fogueres*. Aquestes edicions, tanmateix, foren el resultat de només dues de les sis peticions que l'any anterior Aymà-Proa i Edicions 62 havien fet arribar als organismes corresponents seguint el procediment de censura prèvia

F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., pp. 12-13; A. BRESADOLA, «Un realismo crudo de mal gusto», cit., p. 461, i A. BRESADOLA, *Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura*, cit., pp. 33-36, 46 i 55.

²⁷. Edicions Proa havia estat fundada a Badalona el 1928 per Marcel·lí Antich i Josep Queralt amb la finalitat de posar a l'abast del públic català els autors més destacats de la literatura europea. Després que els dos socis fundadors haguessin de marxar a l'exili, el 1951 Queralt repregué l'activitat a Perpinyà amb força dificultats. El 1964 Proa entrà a formar part del segell Aymà, Societat Anònima Editora, en el qual el mecenes Joan Baptista Cendrós havia incorporat diferents fons com, des del 1962, el d'Aymà, una editorial barcelonina que havia estat regentada des del 1944 per Jaume Aymà i el seu fill. El segell Aymà-Proa alternà aquesta doble denominació amb la individual de cada editorial (M. LLANAS, *L'edició a Catalunya. El segle XX (1939-1975)*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2006, p. 262). Veg. també A. MANENT, *Antecedents i història d'una aventura cultural: Edicions Proa*, dins *Escriptors i editors del nou-cents*, Barcelona, Curial, 1984, pp. 180-202; *Proa 1928-2003. 75 anys a tot vent*, a cura de M. Llanas i R. Pinyol, Barcelona, Proa, 2003; O. TEIXELL PUIG, *Joan Puig i Ferrer: director literari d'Edicions Proa a l'exili (1948-1956)*, Tesi doctoral, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2020; i M. BACARDÍ, *Traductors de confiança o la confiança dels traductors i editors de postguerra*, cit., pp. 86-87.

obligatòria regulat per les ordres del 29 d'abril de 1938 i del 25 de març de 1944.

Malgrat les prevencions contra Pavese que devia tenir el MIT quan rebé les primeres sol·licituds per editar-ne l'obra en català –l'òrgan franquista, per al qual literatura italiana i neorealisme, un corrent que consideraven que atacava la seva ortodòxia política, moral i religiosa, formaven un binomi indissoluble–, el prestigi creixent d'aquesta literatura a tot Europa i el renom internacional de què gaudia l'escriptor piemontès als anys seixanta podrien explicar per què es van autoritzar la majoria de traduccions sol·licitades, per bé que algunes amb retallades i amb dilacions –no obstant la cautela amb què, d'ençà de l'aixecament del veto a les traduccions, elsensors possiblement actuaven davant les obres importades, segons Francesc Vallverdú, pel respecte que els podia infondre la comparació amb l'original²⁸. Així, tal com observa Godayol referint-se a Simone de Beauvoir²⁹, com que era poc convenient per al règim que les persecucions ideològiques d'autors contemporanis consagrats traspassessin les fronteres, segurament també en el cas de Pavese va arribar un moment que la fama internacional va actuar de protecció.

3.1. *Les sol·licituds d'Aymà-Proa*

El 17 de setembre de 1964 Aymà-Proa presentà les quatre primeres sol·licituds per editar Pavese en català, que reberen el vistiplau de l'administració franquista amb força celeritat³⁰, encara que en un cas amb la condició de fer-hi supressions: *Abans que canti el gall*, *El bell estiu*, *El diable als turons* i *Entre dones soles*³¹. Pels documents que hem pogut consultar, sembla que la intenció era publicar-les per separat a la col·lecció Proa amb un tiratge de 3.000 exemplars cadascuna, però finalment dues –*Abans que canti el gall* i *Tres dones soles*³²– no arribaren a veure la llum, i les altres

²⁸ F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., p. 14.

²⁹ P. GODAYOL, *Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán*, dins «Quaderns de Filologia. Estudis Literaris», XX, 2015, p. 32. Hem d'agrair a Pilar Godayol la informació que ens ha facilitat en diverses consultes.

³⁰ Val a dir que en cap dels expedients no hi constaven antecedents d'alguna edició anterior denegada, la qual cosa potser contribuï a fer que no hi haguessin impediments per a la publicació.

³¹ Totes havien aparegut en italià quinze anys abans, tres dins el recull *La bella estate* (que, a més de la novel·la curta amb el mateix nom, també incloïa les narracions *Il diavolo sulle colline* i *Tra donne sole*).

³² Als documents conservats a l'AGA (expedient 5420-64), hi consta aquest títol, que és un error de traducció de l'italià *Tra donne sole* («entre dones soles»).

dues –*El diable als turons* i *El bell estiu*– no s'editaren fins al cap d'un quant temps: la primera, el desembre de 1965, amb un parell de frases eliminades, i la segona, el 1967.

D'entrada, tots quatre expedients seguiren una tramitació paral·lela: l'endemà de rebre les sol·licituds, la revisió de tres dels quatre texts fou encarregada als mateixos censors, M. Petròria i Javier Dietta (si bé en un expedient intervingué també Manuel Pinés)³³; tots dos van fer informes favorables i van obtenir l'autorització dels seus superiors amb pocs dies de diferència³⁴. En canvi, si bé la publicació d'*El diable als turons* també s'autoritza força ràpidament, en aquest cas hom demanà el dictamen a dos censors diferents, dos clergues molt ben considerats pel règim: Francisco Aguirre, que aconsellà d'eliminar-ne algunes frases, i Miguel Oromí, que, després de revisar l'informe del primer clergue, aprovà la publicació del text íntegre; suposem que per les discrepàncies entre tots dos religiosos, encara hi intervingué un altre censor, Manuel Pinés, que avalà el criteri d'Aguirre. A desgrat que, l'endemà mateix, la traducció rebé el vistiplau amb les retallades que el clergue havia proposat³⁵, el llibre no es publicà fins al desembre de 1965, perquè fins al 14 d'agost d'aquell any Aymà no presentà el pròleg (ni, pel que sembla, el text de l'obra amb les modificacions indicades), que novament Aguirre s'encarregà de revisar³⁶.

En el cas de *Tres dones soles*, d'entrada, hom demanà un informe a Petròria, que el signà el 22 de setembre, i, tres dies després, un altre a Dietta, que el signà el 8 d'octubre³⁷. Tots dos es mostraren favorables a la

³³ Era força habitual que la superioritat demanés el parer a més d'un censor, atès que, en molts casos, els seus veredictes no servien com a element decisiu. De fet, de vegades era necessària una llarga sèrie de negociacions per arribar a un dictamen, circumstància que endarreriria blement els tràmits de censura (L. ESTANY FREIRE, *La censura franquista i la traducció de narrativa al català als anys seixanta del segle XX*, Tesi doctoral, Bellaterra, UAB, 2019, p. 54).

³⁴ L'autorització de *Tres dones soles* data del 9 d'octubre (amb informes del 22 de setembre i del 8 d'octubre); la d'*El bell estiu*, del 14 d'octubre (amb informes del 21 de setembre, del 29 de setembre i del 14 d'octubre); i, la d'*Abans que canti el gall*, del 16 d'octubre (amb informes del 28 de setembre i del 14 d'octubre).

³⁵ L'informe d'Aguirre és del 21 de setembre i, la revisió d'Oromí, del 29; mentre que l'informe de Pinés, a qui passaren el llibre el 9 d'octubre, data del 16 d'octubre; l'endemà arribà l'autorització.

³⁶ Aguirre en féu un informe favorable el 23-VIII-1965 i fou autoritzat el 7-XII-1965 (amb una frase suprimida).

³⁷ La superioritat demanà una segona opinió a Dietta el 25 de setembre, encara que el 22 de setembre el cap de secció ja havia autoritzat el veredictes del primer censor.

publicació del llibre: el primer, que advertia que l'editorial italiana era Einaudi –anatematitzada pel règim per marxista, havia tingut un paper destacat en l'oposició al feixisme i en la reconstrucció cultural a Itàlia³⁸–, explicava que la novel·la descrivia la vida a Torí després de la guerra³⁹, amb un to de clara desaprovació dels costums de la societat italiana de l'època: «La nueva generación, con todos sus defectos, sus vicios, su locura, que no tiene ningún objetivo, que no quiere trabajar y que llega [a] cansarse también de la “dolce vita”»⁴⁰. Remarcava que la gran majoria dels personatges eren noies provinents d'ambients «semiintelectuales», tret d'una de més gran, que observava i jutjava aquesta nova societat. Petroria, que conclouïa que l'obra no tenia «nada de particular», semblava atribuir el contingut una mica «desconcertante» del llibre al fet de tractar-se d'una mostra de literatura realista italiana. Per la seva banda, Dietta, apel·lant a la intenció crítica de l'autor, despatxava l'assumpte amb un estil més aviat telegràfic, habitual en ell: «En el Tur[í]n de la dopo guerra, estampas ambientales de crítica social. La narración se centra en esas chicas solas en la ciudad. Crítica Social. PROCEDE SU AUTORIZACIÓN»⁴¹.

El responsable de la traducció fou el metge reusenc Bonaventura Vallespinosa⁴², que als anys seixanta posà en català quatre obres de Pavese, dues de les quals Proa tenia previst editar el 1964: *Tres dones soles*, que no

³⁸ Bresadola explica que aquesta editorial era malvista pel règim, especialment des de la publicació el 1962 del llibre *Canti della nuova resistenza spagnola: 1939-1961*, però que, malgrat que als expedients de les obres de Pavese es fes constar que l'editor italià era Einaudi, no sembla que aquesta fos la causa del retard en l'autorització de les traduccions (A. BRESADOLA, «Un realismo crudo de mal gusto», cit. p. 461). Val a dir que el lector que Bresadola identifica com a Petrovici és, en realitat, Petroria.

³⁹ L'original fou publicat l'any 1949, un any abans del suïcidi de Pavese, que, des de la maduresa estilística, hi retratava l'alta societat torinesa de la postguerra.

⁴⁰ Informe de lectura manuscrit de Petroria, datat a Madrid el 22-IX-1964 (AGA, SC, exp. 5420-64).

⁴¹ Informe de lectura mecanografiat, i amb algunes correccions a mà, de Javier Dietta, datat a Madrid el 8-X-1964 (AGA, SC, exp. 5420-64).

⁴² Bonaventura Vallespinosa i Salvat (Vilafranca del Penedès, 1899 - Reus, 1987) fou un intel·lectual i activista cultural que en plena postguerra, des del seu càrrec de president de la Secció de Lletres del Centre de Lectura de Reus, promogué innombrables activitats destinades a divulgar la cultura catalana i a revitalitzar el panorama literari. És autor d'una seixantena llarga de traduccions, moltes inèdites. Veg. J. FONTCUBERTA, *Les traduccions de Bonaventura Vallespinosa*, dins *El Noucentisme a Reus. Ideologia i Literatura*, Reus, Cercle de Lectura de Reus, 2002, pp. 157-176.

arribà a veure la llum, i *El bell estiu*, que no aparegué fins al 1967. A més, sabem que el 1966 Vallespinosa tenia acabada la traducció de *Diàleg amb Leucò* –que no hem pogut localitzar– i sembla que ja treballava en el dietari *L'ofici de viure*, que Anagrama havia de treure al mercat al cap de tres anys⁴³.

Igualment, en el cas d'*Abans que canti el gall*, les autoritats encarregaren d'entrada un informe a Petroria, que el 28 de setembre n'aconsellà la publicació, i, pel que sembla, demanaren una altra opinió a Dietta, que revisà el text al cap d'uns quants dies i coincidí amb el criteri del primer censor. L'autorització arribà al cap de ben poc, el 16 d'octubre. Petroria es limitava a fer una síntesi de l'argument de les dues novel·les compreses a *Prima che il gallo canti*: explicava que *La casa in collina* relatava els bombardeigs que havia patit Torí a «la última guerra» i «la durezza de la ocupación alemana, despu[é]s [de] la ca[í]da del r[é]gimen fa[s]cista», mentre que en *Il carcere* l'autor narrava la vida d'un confinat polític en un poblet de Calàbria, amb els habitants del qual convivía tot un any «compartiendo con ellos la alegría de los días de verano, y la tristeza de los meses de invierno», però en el qual, segons ell, s'havia sentit com en una cel·la fins que no li havia arribat la llibertat⁴⁴. A parer d'aquest censor –

⁴³ Al catàleg del fons personal de Vallespinosa elaborat per Carme Puyol Torres el 2003 hi ha constància d'aquestes quatre traduccions de Pavese; tanmateix, al fons (conservat al Centre de Lectura de Reus) només hi hem pogut localitzar el mecanoscrit d'*El bell estiu*, del 1965, mentre que sembla que no s'ha conservat cap còpia de les altres, de les quals es fa esment en unes cartes intercanviades entre Vallespinosa i Joan Oliver (en aquell moment, director literari de Proa) que es conserven al mateix fons: pel juliol de 1965 Vallespinosa oferia la seva traducció d'*El bell estiu* a Proa (l'editorial havia presentat la instància al MIT el 1964, de manera que és possible que tingués pensat publicar el llibre sense haver encarregat la traducció); el 29-X-1965 Oliver comunicava a Vallespinosa que pretenia incloure *El bell estiu* a la tercera sèrie de la col·lecció A Tot Vent i que preveia poder fer el mateix amb *Entre dones soles* de cara a la sèrie del 1967. A més, li transmetia l'interès de l'editorial per la seva traducció d'*Il mestiere di vivere*, que volia proposar de publicar a La Mirada. D'altra banda, es conserva una carta que Vallespinosa adreçà a Josep Maria Llompart (de l'editorial Moll) el 26-X-1966 –un any més tard de rebre la carta d'Oliver–, en què, a més de comunicar-li que acabava d'enllestir una versió de *Diàlegs amb Leucò*, li notificava que li havia enviat una còpia d'*Entre dones soles* i aclaria que no tenia cap altre compromís editorial per a aquella obra, cosa que indica que el projecte d'editar-la a Proa no tirava endavant.

⁴⁴ Informe de lectura manuscrit de Petroria, datat a Madrid el 28-IX-1964 (AGA, SC, exp. 5419-64).

que afegia una nota al marge, subratllada en vermell per la superioritat, per advertir novament que l'editor de l'original italià era Einaudi–, ni una obra ni l'altra tenien «nada de particular» i, per tant, no hi havia motiu per a prohibir-les.

Quant a l'informe del segon censor –que es redueix a quatre vaguetats i que conté diferents errors corregits en vermell–, l'efecte que produeix és el de tenir l'únic objectiu de cobrir l'expedient per no demorar l'aprovació dels superiors: a més de precisar, com Petroria, que *Prima che il gallo canti* incloïa dues novel·les, la primera de les quals –que, erròniament, afirmava que donava títol al llibre, mentre que en realitat el títol de la primera novel·la era *Il carcere*– Dietta qualificava de narració costumista del lloc on havia estat confinat el narrador entre 1938 i 1939; mentre que, amb el seu laconisme habitual, dedicava una sola frase a la segona, que definia –amb paraules gairebé calcades de l'informe de Petroria– com un relat de l'última guerra a Torí, «los bombardeos y el tránsito de la ocupación alemana a la ocupación aliada»⁴⁵; aquestes valoracions tan poc argumentades, superficials i àdhuc frívols, i alguns comentaris (com quan afirmava que no sabia si el confinament del personatge de la primera novel·la corresponia al de l'autor ni si es devia a raons polítiques), concorden perfectament –igual que el seu informe d'*Entre dones soles*– amb la descripció que en fa Mireia Sopena, que presenta Javier Dietta Pérez com un clar exemple del perfil de funcionari que treballa a tant la peça: sense la plena confiança dels seus superiors, destacava per la seva ignorància –palpable en els informes que consignem– i per la inseguretat, «aguditzada per les decisions imprecises i arbitràries dels dirigents franquistes», i es caracteritzava per un «estil telegràfic, poc argumentat i amb un nivell de formalitat que de vegades fregava el to familiar»⁴⁶. Com ja hem assenyalat, a desgrat d'haver obtingut l'autorització, *Abans que canti el gall* finalment no va arribar a veure la llum –com tampoc *Tres dones soles*–, per raons que desconeixem.

Pel que fa a *El bell estiu*, hom encarregà igualment un informe a Petroria i, posteriorment, a Dietta, però en aquest cas, abans de Dietta, també revisà el text Manuel Pinés. Tots tres donaren el vistiplau a la publicació (per bé que Pinés remarcava unes escenes de contingut «fuerte») i hom no trigà a signar la resolució favorable el 14 d'octubre de 1964 sense exigir su-

⁴⁵ Informe de lectura mecanografiat de Javier Dietta, datat a Madrid el 14-X-1964 (AGA, SC, exp. 5419-64). Suposem que els censors devien llegir els informes dels altres, per tal com aquest sembla una mala còpia del que havia fet Petroria.

⁴⁶ M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*», cit., p. 159.

pressions. Tanmateix, *El bell estiu* no aparegué fins al 1967, suposem que per qüestions de programació editorial.

Petroria, que novament destacava que l'editorial italiana era Einaudi, esbandia el tràmit amb el seu habitual «no tiene nada de particular» i oferia una síntesi simplista de l'obra, la qual reduïa a una novel·la sentimental en què la protagonista, una noia de disset anys, s'enamorava d'un pintor: «en el espacio de un verano hace sus planes que en realidad son sueños de amor», però a l'hivern el panorama canviava totalment, quan el pintor l'abandonava i ella s'adonava que tot havia passat com un somni⁴⁷. Pinés, en canvi, opinava que la novel·la havia estat guardonada merescudament amb un important premi literari i s'estenia una mica més per expressar la seva admiració per la mestria amb què Pavese reflectia l'ambient relaxat de l'estudi del pintor i amb què, sense «cargar de tintas salaces» la descripció de les escenes íntimes, disposava en una gradació de naturalitat «impecable» els episodis de la caiguda moral de les protagonistes: «una modelo ya pervertida y una modistilla amiga suya, más curiosa que sensata y más celosa que honesta», que també era corrompuda en poc temps i «abrumada al fin por el desengaño de no hallar en el hombre de su elección otra cosa que sensualidad cínica y pasión lesbiana en la amiga de confianza». Encara que el censor marcava unes escenes (l'última, observava, «sin duda, la más fuerte»), era del parer que es podia autoritzar la publicació del text íntegre, ateses la perfecció artística de l'obra i la lliçó moral que es podia extreure de l'amargura del desenllaç: i és que, d'acord amb una interpretació molt conforme a la mentalitat nacionalcatòlica imperant a l'època, considerava que el pecat rebia el càstig en forma de malaltia i d'un pessimisme desolador⁴⁸. Els fragments marcats eren els següents:

Qui, mentre si baciavano, Ginia gli disse piano che ieri le aveva fatto un male da gridare, e Guido allora divenne più buono e le fece coraggio e molte carezze, e le diceva all'orecchio: – Vedrai che passa, vedrai. Ti faccio male?. (p. 69);

[...]

Amelia le prese il mento e la fece fermare. – Guardami in faccia, – disse. Erano all'ombra di un portone. Ginia non fece resistenza, perché si trattava di Guido, e Amelia le diede sulla bocca un bacio rapido. (p. 71);

[...]

⁴⁷ Informe de lectura manuscrit de Petroria, datat a Madrid el 21-IX-1964 (AGA, SC, exp. 5421-64).

⁴⁸ Informe de lectura mecanoscrit de Manuel Pinés, datat a Madrid el 29-IX-1964 (AGA, SC, exp. 5421-64).

Guido disse: – vediamo –. Tutti si guardarono ridendo. Amelia si slacciò la camisetta, si staccò il reggiseno e mostrò le mammelle tenendole fra le due mani. Avevano acceso la luce e Ginia, che guardò di sfuggita, si fermò agli occhi di Amelia, trionfante e cattivi. (p. 102)⁴⁹.

Per la seva banda, Dietta –que, com en el cas d'*Abans que canti el gall*, fa l'efecte que reproduceixi pràcticament l'informe de Petroria–, com de costum, es limitava a escriure quatre ratlles i, amb to sarcàstic, explicava que unes «jovencitas de bella edad» jugaven a ser models d'un pintor a l'estiu, però que aviat arribava la desil·lusió, perquè «la bella [e]state» tenia hivern i els divuit anys passaven o es frustraven, per la qual cosa conclouia: «No hay que esperar al invierno con el otoño, porque los pintores son adem[á]s unos pintas»⁵⁰.

Finalment, en el cas d'*El diable als turons*, si bé Aymà aconseguí l'autorització per publicar la novel·la, fou amb la condició de suprimir-ne prèviament un parell de comentaris crítics amb la religió. La versió catalana era de l'activista polític i historiador Edmon Vallès i Perdrix, capdavanter del Moviment Socialista de Catalunya. A diferència de les altres tres obres, les autoritats n'adjudicaren la revisió a dos eclesiàstics erudits: sembla que, d'entrada, demanaren un informe a Francisco Aguirre –en qui Mireia Sopena observa que confiaven plenament, però que estava «obsedit amb la imatge de l'Església»⁵¹–, que, llevat d'aconsellar d'eliminar-ne un parell de fragments pel contingut «ofensivo a la religión», no hi advertí «nada pornogr[á]fico» i, havent constatat que no «se enseña positivamente el ate[í]smo», donà el vistiplau a la publicació de la novel·la –amb l'argument que, al capdavant, era un reflex de la vida italiana del moment–, bo i indicar que contenia abundants frases de «escepticismo religioso» i a desgrat de l'ambient «bastante relajado y al margen de la moral»⁵². Concretament, les

⁴⁹ Aquests fragments corresponen a les pàgines 68-71 i 102-103 d'unes fotocòpies que es conserven de l'original italià, on apareixen marcats.

⁵⁰ Informe de lectura mecanografiat de Javier Dietta, datat a Madrid el 14-X-1964 (AGA, SC, exp. 5421-64).

⁵¹ M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*», cit., p. 155. Francisco Aguirre era una de les excepcions que Abellán esmentava quan feia referència al tipus de personatge «cavernícola» i «pluriempleista» que abundava en l'època «trivial» de la censura a partir del ministeri de Fraga (M.L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España*, cit., p. 110, n. 75).

⁵² Informe de lectura manuscrit de Francisco Aguirre, datat a Madrid el 21-IX-1964 (AGA, SC, exp. 5418-64).

frases ratllades eren les següents: «[...] la religione è una vecchia bottega» (en boca d'un vell) i «In chiesa [...] vanno quelli che non credono in Dio. Non mi dirà che l'arciprete crede in Dio, [...] con quella faccia» (en boca de Pieretto).

Sembla que l'informe d'Aguirre fou revisat per Miguel Oromí, filòsof franciscà que, segons Sopena, tenia una sòlida formació cultural i habilitat ressenyística⁵³. Per bé que ell mateix no féu cap informe –o bé no s'ha conservat–, va considerar que no calien les supressions recomanades pel primer censor⁵⁴. Malgrat la confiança que les autoritats li tenien, uns quants dies després, el 9 d'octubre, consultaren una altra opinió, la de Manuel Pinés, possiblement per decidir si s'havien d'eliminar els passatges indicats per Aguirre: Pinés, bo i advertir que hom no podia esperar de personatges com Pieretto –de fet, a l'informe diu Pierotto– comentarís gaire «comedidos» en matèria de religió, donà per bo el criteri del primer censor i avalà

⁵³ Miguel Oromí Inglés (Sudanell, Segrià, 1911 - Barcelona, 1974) estudià humanitats al Col·legi Franciscà de Balaguer i als setze anys professà a l'orde franciscà del noviciat de la Bisbal d'Empordà. Després de ser ordenat sacerdot el 1935, amplià estudis teològics i filosòfics a Barcelona i a Roma, i el 1938 es doctorà amb una tesi escrita originalment en llatí, *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno. Filosofía existencial de la inmortalidad*. Durant la guerra, fou capellà d'un batalló de l'exèrcit franquista i, en acabat, va continuar prestant els seus oficis a l'Hospital Militar de Barcelona. Va ensenyar filosofia a Balaguer, Oriola i Madrid, va dirigir l'editorial Cisneros entre 1959 i 1961, i escriví diverses obres sobre Jaume Balmes, la filosofia escolàstica i Ortega y Gasset, entre altres matèries (J. CLOTET – Q. TORRA, *Les millors obres de la literatura catalana*, cit., pp. 19-20; M. SOPENA, «Con vigilante espíritu crítico», cit., p. 154).

⁵⁴ Al mateix full que conté l'informe d'Aguirre, hi ha una nota escrita a mà d'Oromí, que diu: «Se trata de dos tachaduras que, debido al contexto y al realismo de la obra, no vale la pena. Puede publicarse sin ellas». El nom d'Oromí també apareix escrit a mà al marge superior esquerre. A la fitxa de l'expedient, d'altra banda, consta que hom demanà un informe al lector 2 (sembla que inicialment havien escrit un 26 i havien ratllat el 6, cosa que indica que segurament canviaren d'opinió), i també hi ha escrites a mà unes dates al costat dels noms dels lectors que en feren altres revisions: Oromí (22-IX-1964) i lector 4 (9-X-1964). De fet, era habitual que les autoritats encarreguessin als lectors especialistes com Oromí (especialista religió) segons informes (o informes de seguretat), que sovint eren redactats damunt els primers en forma d'annotacions al marge. En aquest cas, és possible que li demanessin consell sobre la valoració d'Aguirre i que, davant les discrepàncies, demanessin un altre informe a Pinés (lector 4), que el 16 d'octubre ratificà el dictamen d'Aguirre.

el seu dictamen favorable a la publicació de la novel·la «así depurada». Val a dir que Pinés expressava l'admiració que sentia per aquella obra (com ja havia fet en el cas d'*El bell estiu*), que trobava profundament pessimista i que, amb la mateixa interpretació de biaix nacionalcatòlic, concebia com una falla exemplar contra els excessos reprovables, els quals no quedaven impunes, perquè menaven fatalment a la decepció i a la mort prematura: així, en la seva opinió, la novel·la presentava amb «enérgica sobriedad» la vida «extravagante y disipada» d'uns joves de tots dos sexes, «estragados por excesivas complacencias y regalo» i convertits en «víctimas precoces del hastío, en cínicos sibaritas, inexorablemente condenados a la frustración moral y al estigma de enfermedades punitivas, que aquí hacen las veces de Providencia rigurosa»⁵⁵.

Finalment, hom aprovà la publicació del llibre amb força rapidesa per l'octubre de 1964⁵⁶ i es tornà l'exemplar a l'editorial perquè hi efectués les supressions pertinents. Tanmateix, Ricard Domènech –en nom d'Aymà– no presentà a l'Oficina d'Orientació Bibliogràfica el pròleg d'*El diable als turons* fins a l'agost de 1965.⁵⁷

⁵⁵ Informe de lectura mecanoscrit de Manuel Pinés, datat a Madrid el 16-X-1964 (AGA, SC, exp. 5418-64).

⁵⁶ A l'expedient consta una resolució del cap de secció amb data del 29-IX-1964, després del primer informe; mentre que l'autorització final, després del darrer informe, és del 17 d'octubre.

⁵⁷ La transcendència que tenia per a Proa la incorporació de Pavese es fa palesa, com observa Gavagnin (G. GAVAGNIN, *Les primeres traduccions catalanes de novel·les neorealistes italianes*, cit., p. 194), en les elaborades introduccions dels dos volums: la de Baltasar Porcel a *El bell estiu*, en què reivindicava la centralitat de l'autor en la literatura europea dels anys trenta i quaranta, i la de Vallès a *El diable als turons*, un escrit que, en opinió de Porcel, era el millor sobre l'escriptor piemontès que havia aparegut fins llavors a Catalunya (B. PORCEL, *Cesare Pavese*, dins C. PAVESE, *El bell estiu*, Barcelona, Proa, 1967, p. 7). Vallès hi destacava la influència en la seva obra del conegut antifeixista Augusto Monti, que havia estat professor seu, a més de la de Gramsci i Croce, si bé no considerava Pavese un escriptor polític –una observació que, més enllà d'expressar el seu veritable pensament, podia així mateix contribuir a evitar les suspicàcies del règim–, sinó que en valorava els escrits polítics «en tant que es refereixen a ell mateix [...] com a testimoniatge de l'època», i veia en la seva figura el paradigma d'una generació formada «intel·lectualment sota i contra el règim feixista i que va haver de crear, amb els vells materials heretats de començaments de segle i amb altres de nous, aplegats a corre-cuita, una Itàlia nova» (E. VALLÈS, *Cesare Pavese*, dins C. PAVESE, *El diable als turons*, Barcelona, Proa, 1965, pp. 7-8 i 15).

Les autoritats confiaren la revisió d'aquest pròleg novament a Aguirre, que, malgrat recalcar que Pavese era membre del partit comunista italià, determinà que se'n podia permetre la publicació adduint que es tractava d'una exposició de la biografia i l'obra de l'autor que no contenia cap elogi del comunisme. Això no obstant, la superioritat devia aconsellar d'eliminar-ne una frase, concretament: «[...] i el ressò, més fort que mai gràcies al tornaveu soviètic, de les doctrines de Marx», que seguia el fragment següent: «Fora d'Itàlia, però, el món no s'ha pas aturat i hi ha, per exemple, l'esperança d'una taula rodona permanent d'Estats, la Societat de les Nacions [...]»⁵⁸.

Segons els documents consultats, sembla que Aymà no féu arribar al director general d'Informació les galerades (tant de la novel·la com del pròleg) fins a l'octubre de 1965, un any després d'haver obtingut el vistiplau dels organismes censors. Finalment, pel desembre de 1965 Proa tragué a llum *El diable als turons* (setze anys després de la publicació en italià, el 1949), un cop les autoritats van haver comprovat que s'hi havien efectuat les modificacions exigides.

3.2. *Les sol·licituds d'Edicions 62*

Des de bon començament, Edicions 62 fou «anormalment representada», tal com expliquen els seus fundadors, perquè fou creada amb el propòsit de «convertir la cultura catalana en una part de la cultura universal» i «no limitar-se a la producció estrictament literària i autòctona, a la poesia o al folklore»⁵⁹. Així, va ser «*tolerada*, però subjecta en qualsevol

⁵⁸ Informe de lectura manuscrit de Francisco Aguirre, datat a Madrid el 23-VIII-1965 (AGA, SC, exp. 5418-64). Hi ha una nota escrita a mà (sense signatura) del 24-VIII-1965 per ordenar que se suprimeixi una frase de la pàgina 5 de la galerada 634. També es conserva una còpia mecanografiada del pròleg, en què hi ha ratllada a la pàgina 5 la frase indicada. L'autorització definitiva és del 7-XII-1965 i, pel gener de 1966, després de la publicació, Aymà féu efectiu el dipòsit de tres exemplars d'*El diable als turons* a la Secció d'Orientació Bibliogràfica de la Direcció General d'Informació.

⁵⁹ Cisquella, Erviti i Sorolla expliquen que aquesta persecució arrencà el 1964, quan Max Cahner fou expulsat de l'Estat espanyol per les seves activitats polítiques; indiquen, però, que el problema de fons era el programa d'Edicions 62, en què es fonien dos dels pressupòsits ideològics vençuts a la guerra: marxisme i catalanisme (G. CISQUELLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., p. 70).

moment al perill de ser clausurada», per tal com, a més de patir les prohibicions, les retallades, les amenaces i els obstacles administratius que eren habituals, fins al 1972 no li fou concedit el número de registre necessari per a poder treballar amb tots els requisits legals d'ençà de la promulgació de la Llei de premsa i impremta de 1966. Durant més de sis anys, doncs, els editors van mantenir «una lluita aferrissada contra la censura» protestant sistemàticament (a través de recursos, escrits i visites a Madrid) contra les prohibicions o les supressions imposades⁶⁰.

Pocs mesos després d'Aymà, concretament el 7 de desembre de 1964, Edicions 62 demanà permís per a publicar dues obres de Pavese, *La lluna i les fogueres* i *El company*, amb un tiratge de 1.500 exemplars cadascuna⁶¹, en traducció de Maria Aurèlia Capmany i de Francesc Parcerisas, respectivament. En aquest cas, la revisió s'adjudicà només a un censor, M. Petroria, que el 10 de desembre rebé l'encàrrec de fer un informe per a cadascuna de les obres: mentre que per a la primera no posà cap impediment, de manera que se n'autoritza la publicació l'endemà mateix de l'informe de Petroria, el 19 de desembre de 1964, la segona no tingué la mateixa sort i no rebé el vistiplau de les autoritats, atès que el censor en desaconsellà la publicació bàsicament a causa del contingut de tendència comunista i antifeixista, i per la simpatia que hi advertia envers els republicans espanyols. La sol·licitud fou denegada sense dilacions el mateix dia que Petroria signà l'informe. A més de la valoració negativa de Petroria, ignorem si la diferència entre els antecedents recollits en sengles expedients pogué influir poc o molt en aquesta decisió: en tots dos casos es feia referència a una traducció anterior al castellà, però mentre que la de *La lluna i les fogueres* havia estat aprovada, no havia estat així en el cas d'*El company*. Segui com vulgui, *El company* no es pogué treure al mercat fins al cap de tres anys i amb algunes frases esporgades, no sense que abans, pel febrer de 1967, l'editorial hagués de tornar a demanar l'autorització, la qual no els fou concedida fins al novembre d'aquell any. A desgrat que aleshores ja havia entrat en vigor la nova llei del 1966, com que Edicions

⁶⁰ *Mil llibres en català*, cit., pp. XLIX-LII.

⁶¹ Podria ser que, tenint en compte la seva condició d'editorial «anormalment represaliada», el tiratge sol·licitat, força inferior als d'Aymà, de 3.000 exemplars, fos una manera de recaptar la benevolència dels organismes censors, per tal com la previsió d'una difusió escassa és un dels arguments que Maria Josepa Gallofré indica que els editors esgrimien a aquest efecte (M.J. GALLOFRÉ, *L'edició catalana i la censura franquista: 1939-1951*, cit., p. 416).

62 encara no disposava de número de registre, forçosament hagué de presentar l'obra a consulta «voluntària».

En l'informe de *La luna e i falò*⁶², a banda d'advertir que l'editorial italiana era Einaudi –una observació en forma de nota al marge, subratllada, que també figura en un afegit a la instància que obre l'expedient–, el censor escrivia que no hi trobava res de particular –una valoració que ja hem assenyalat que també li meresqueren les tres altres obres que ja havia revisat de l'escriptor italià–, i descrivia la novel·la –la darrera que escriví Pavese, la qual conté elements autobiogràfics de la seva infantesa– com la narració d'un noi que havia emigrat a Amèrica i que, quan tornava al seu poble del nord d'Itàlia, provava de recordar els detalls del passat. El llibre no aparegué a la col·lecció El Balanci fins al cap d'un any, tanmateix, perquè fins al novembre de 1965 no es presentaren les portades i els exemplars preceptius, i les autoritats hi donaren el vistiplau definitiu el 9 de desembre, un cop comprovat que el dipòsit s'havia efectuat convenientment.

En canvi, *El company* tingué un recorregut ben diferent: el 10 de desembre de 1964, tres dies després que Edicions 62 presentés la sol·licitud, les autoritats demanaren un informe a Petroria, que l'enllestí al cap de poc, el 23 de desembre. Lluny de no trobar-hi, com de costum, res de particular, qualificava «de tendència comunista» el contingut «total» de l'obra i remarcava que el personatge principal (d'«un car[à]cter puramente antifa[s]cista») es mostrava «gran partidario de los rojos españoles». D'altra banda, hi observava moltes descripcions eròtiques i sensuals que considerava injurioses contra la moral. Indicava que hi havia subratllat alguns paràgrafs il·lustratius i determinava que no es podia autoritzar⁶³. A l'expedient, ultra l'advertència que l'editor italià era Einaudi –una advertència que Petroria també incloïa al seu informe, a més de remarcar que l'autor del llibre treballava a l'editorial⁶⁴–, hi consta una nota referent a la dene-

⁶² Informe de lectura manuscrit de Petroria, datat a Madrid el 18-XII-1964 (AGA, SC, exp. 7290-64). A l'expedient de *La luna e i les fogueres* constaven els antecedents d'una traducció al castellà del 1952 que havia estat aprovada.

⁶³ Informe de lectura manuscrit de Petroria, datat a Madrid el 23-XII-1964 (AGA, SC, exp. 7289-64). No hem localitzat les còpies de les pàgines en què Petroria indicava que havia subratllat alguns paràgrafs il·lustratius (concretament, les pàgines 42, 43, 144, 159, 160, 168, 170 i 181).

⁶⁴ Val a dir que, tal com observa Bresadola (A. BRESADOLA, «*Un realismo crudo*

gació d'una traducció al castellà del 1957, uns antecedents inexistents en els altres casos, els quals tal vegada, juntament amb el dictamen desfavorable del censor, influïren en la resolució negativa. El cas és que el mateix 23 de desembre de 1964 el MIT comunicà a Edicions 62 que no autoritzava la publicació d'*El company* i que podia interposar un recurs de revisió en el termini de quinze dies. De fet, la novel·la *Il compagno*, apareguda en italià el 1947, probablement és l'obra de Pavese en què més clarament la política ocupa un lloc central i, a diferència d'altres, retrata la lluita anti-feixista clandestina i els ambients populars de la classe treballadora. No és estrany, doncs, que el règim –que, tal com indica Godayol, tenia una fixació malaltissa contra el comunisme⁶⁵– en prohibís la publicació. Tanmateix, sospitem que un motiu de pes per a la denegació devia ser la visió que donava de la Guerra Civil Espanyola i el fet que un dels personatges principals fos un excombatent del bàndol republicà perseguit per la policia franquista.

El 22 de febrer de 1967, quaranta-sis mesos després de la primera sol·licitud⁶⁶, Ramon Bastardes tornà a demanar permís per a editar un volum de 200 pàgines amb una tirada de 1.500 exemplars, per tal com, malgrat el canvi de legislació del 1966, sense el prescriptiu número de registre, l'editorial estava obligada a presentar forçosament els llibres a consulta voluntària. Les autoritats decidiren requerir més d'una opinió i encarregaren un informe a diversos lectors, potser perquè el primer dictamen novament fou negatiu (i, a més, a l'expedient constava la denegació de tres anys abans): el 23 de febrer, a Laurentino Moreno de Munguía, que l'1 de març en desaconsellà la publicació; el 3 de març, a Petroria, que el 7 de març recomanà d'eliminar-ne alguns fragments; i, el 8 de març, a Antonio Iglesias Laguna, que el 9 de març proposà també de fer-hi supressions.

En el seu informe, Moreno de Munguía advertia en *Il compagno* una intenció clarament propagandística: bo i inscriure-la en el gènere neo-realista, la qualificava de novel·la de tema polític pertanyent a l'època

de mal gusto», cit., p. 461), Petroria sembla ignorar que Pavese no podia treballar a Einaudi, perquè feia catorze anys que era mort.

⁶⁵ P. GODAYOL, *Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista*, cit., p. 29.

⁶⁶ A l'AGA es conserven dos expedients de censura d'*El company*: el primer, del 1964, es tanca amb la denegació de l'autorització per editar l'obra en català, i el segon, del 1967, amb una resolució favorable del 30 de novembre d'aquell any.

«tíbiamente comunista» de l'autor, a desgrat d'admetre que la paraula *comunista* no hi apareixia en cap moment; segons ell, però, els personatges eren caracteritzats com a rojos per la seva simpatia pel bàndol homònim de la Guerra Civil Espanyola⁶⁷. Si bé no podia negar que hi predominava l'element purament literari –més interessat com estava en la càrrega ideològica de l'obra i en l'efecte que pogués tenir en els lectors, les seves apreciacions en aquest aspecte es limitaven a criticar l'ús abusiu del diàleg, «cargado a veces de expresiones demagógicas», i l'absència quasi absoluta de digressions o descripcions–, tanmateix, alertava que de mica en mica la novel·la anava cobrant sentit polític fins a arribar a ser un retrat de la situació que es vivia a Itàlia durant els anys anteriors a la Segona Guerra Mundial i de l'oposició al règim feixista de Mussolini, i més concretament durant la Guerra Civil Espanyola, a la qual es feien al·lusions «en alguna ocasión desagradables». Quant a l'argument, el sintetitzava en aquests termes: la novel·la relatava en primera persona la vida «transhumante» d'un jove sense cap ofici determinat, però amb inclinacions artístiques, que es movia entre «gentes desarraigadas y tan frustradas como él». Remarcava que l'escenari canviava amb freqüència, si bé l'acció transcorria principalment a Torí i a Roma, en ambients populars i «entre elementos del origen más diverso», però que a l'últim terç el relat adquiria consistència, quan el protagonista s'introduïa en un cercle d'opositors al règim feixista i era detingut (baldament per poc temps, aclaria). Val a dir que també destacava l'abundància d'escenes amoroses, però –a diferència de Petroria tres anys abans– les trobava desproveïdes d'erotisme o pornografia. En definitiva, Moreno de Munguía dictaminava que el llibre no es podia publicar perquè la tendència ideològica dels protagonistes podia inclinar els lectors a «establecer paralelismos con la circunstancia española». I és que, mal que aquest censor afirmava que en l'obra no es feia apologia ni menció explícita de cap grup polític determinat, li semblava clar, pel «tono demagógico» d'alguns diàlegs, per les al·lusions «denigratorias» a la Guerra Civil Espanyola, per l'ambient en què es movien els personatges i pels mètodes d'agitació i propaganda que empraven, que es podien identificar amb un grup de filiació política ben definida, el qual, per ell, desgraciadament no havia perdut actualitat⁶⁸.

⁶⁷ Interpretem que es refereix al bàndol homònim de la Guerra Civil Espanyola, atès que la pàgina de l'informe queda tallada just després d'aquesta frase: «... caracterizándose a los personajes como “rojos”, sin duda por sus simpatías hacia el bando homónimo de la...».

⁶⁸ Informe de lectura mecanoscrit datat a Madrid 1-III-1967 (AGA, SC, exp. 1490-

Pel que fa al segon censor que consultaren, és remarcable el seu canvi d'opinió respecte de la que la mateixa novel·la li havia merescut tres anys enrere: i és que Petroria, en un informe del 7 de març de 1967, es mostrava favorable a autoritzar la publicació d'*El company*⁶⁹, si bé aconsellava la supressió d'alguns paràgrafs que contenien afirmacions, a parer seu falses, sobre la Guerra Civil Espanyola i sobre la burgesia. Insistia en la coneguda ideologia marxista tant de l'autor com de l'editor, però diferia de la lectura en clau política que Moreno de Munguía feia de la novel·la, atès que determinava que, a desgrat de traspuar en diverses pàgines una tendència filocomunista –matisava així les paraules de tres anys enrere, quan considerava la totalitat del llibre «de tendència comunista»–, no podia qualificar-se de llibre propagandístic, sinó que més aviat posava en evidència que el règim feixista tenia molts enemics interns, fins en la seva època «de éxitos» –i ja no feia esment del caràcter purament antifeixista del personatge principal ni de la simpatia de l'autor pels «rojos españoles», potser per rebatre la interpretació de Moreno (de qui devia haver-ne llegit l'informe) amb la intenció de buscar algun subterfugi per facilitar-ne l'aprovació⁷⁰.

Bé perquè la seva argumentació no convencé els superiors –als quals segurament els interessava desencallar l'assumpte–, bé perquè simplement volien una altra opinió davant la disparitat de criteris, demanaren un nou

67). Aquest informe del lector 16 es conserva mecanoscrit en una pàgina que queda tallada en què consta la data; d'altra banda, es conserva una pàgina mecanoscrita (amb el número 2), que sembla la continuació de l'informe del lector 16, amb la recomanació de no publicar la novel·la i amb una signatura que aparentment és la de Moreno de Munguía.

⁶⁹ Ignorem les causes d'aquest canvi, que és una mostra més de l'arbitrarietat pròpia de la pràctica censora; de fet, no era un cas aïllat, per tal com, segons el que hem pogut constatar en altres expedients i el que reporten diversos treballs sobre la matèria, els censors podien rebre l'ordre de resoldre un expedient d'una manera determinada per múltiples raons: perquè els superiors tenien pressa per tancar-lo, perquè havien arribat a alguna mena d'acord amb els editors, perquè entre un veredict i l'altre havia canviat el cap de secció i tenia un punt de vista diferent del seu predecessor... Cal tenir present, d'altra banda, que els criteris de censura van anar canviant amb el pas dels anys.

⁷⁰ Informe de lectura manuscrit de Petroria, datat a Madrid el 7-III-1967 (AGA, SC, exp. 1490-67). Petroria aconsellava de publicar la novel·la sense alguns paràgrafs que havia marcat en unes pàgines de l'original italià (concretament, les pp. 166, 176 i 177). A l'expedient no es troben les còpies amb els fragments marcats, com tampoc les dels paràgrafs il·lustratius que destacava el 1964, per la qual cosa no podem comprovar si coincidien.

dictamen a Antonio Iglesias Laguna, que en un informe del 9 de març de 1967 també aconsellà de fer-hi supressions, malgrat que no coincidia del tot amb la interpretació de Petroria. Com ell, però, donà el vistiplau a la publicació de la novel·la, la qual trobava grisa i monòtona, i «que lo mismo podría terminar en el capítulo primero que en el último»: en la seva opinió, sí que volia ser una apologia de la Resistència italiana, però trobava que aquella resistència tenia molt poca «chispa». Descrivia el protagonista, Pablo, com un tipus «abúlico, inquieto», i la noia de qui s'enamorava, Linda, com «una muchacha de vida dudosa», que per ell abandonava el seu amic, Aurelio⁷¹, un «comunista accidentado». Mantenint aquest to despectiu, explicava que Pablo anava amunt i avall, i que provava de guanyar-se la vida de diverses maneres, però que no tenia «apego a nada ni a nadie», fins que a Roma, on s'embolicava amb Gina, descobria la seva veritable vocació, el comunisme; allà feia noves amistats més o menys «izquierdistas, entre hampones y pobres diablos», i amb un «profesional de la subversión» –així describia Scarpa, el personatge que havia combatut amb el bàndol republicà–; i, després de ser detingut i de passar un «mesecito» a la presó, tornava a Torí. Afirmava que el llibre li produïa una impressió trista i el feia somriure, i la conclusió que n'extreia era que els comunistes italians eren «unos señores más interesados por comer y beber, por charlar y pasear, que no por hacer algo práctico en favor de sus ideas». No cal dir que no li passava per alt que a la novel·la també es parlava d'Espanya i fins consentia que es feia apologia de la República, però l'efecte que li feia era que els comunistes italians tenien «un miedo cervical» al feixisme –per ell injustificat, com palesa el comentari següent: «A éste [el feixisme], claro, se le pone en la picota, se habla de persecuciones y torturas; pero éstas se reducen, en la cárcel, a alguna bofetada que otra». Indicava les pàgines en què s'atacava la burgesia, s'elogiava el marxisme, «se pinta como bravos a los comunistas» o es desconfiava dels intel·lectuals republicans, com també alguna en què hi apareixien paraules malsonants. A més, considerava censurables uns fragments en què hom parlava de les presons espanyoles i comparava el que havia passat a Espanya i a Alemanya⁷². Per bé que, a parer seu, el to «voluntariamente reconcentrado

⁷¹ Supposem que és un error del censor, atès que, tant en l'original italià com en la versió catalana el nom de l'amic és Amelio.

⁷² De fet, Iglesias Laguna es limitava a indicar el número de les pàgines de l'original italià en què el text li semblava censurable per aquests motius que exposava (exac-

e inane» del relat acreditava el novel·lista, ahora demostrava que «en el fondo, no tiene nada que decir». En resum, segons ell, Pavese volia fer una novel·la amb comunistes com a herois i «resultan pelagatos»⁷³.

Fa de mal dir fins a quin punt el renom internacional de l'autor pogué influir-hi, però la impressió que produeix l'examen conjunt dels tres informes és que hi havia la voluntat de tancar l'expedient amb rapidesa – és força indicatiu que, després d'un veredicta negatiu, els superiors demanessin altres valoracions, a diferència del primer cop que reberen la sol·licitud per editar *El company*, el 1964, i el prohibiren amb una de sola, com també que un dels censors emetés un dictamen totalment diferent del de la primera revisió o que, finalment, el llibre s'autoritzés amb poques retallades– i que els encarregats de redactar-los cercaven de trobar la millor manera d'argumentar aquesta decisió: el segon censor (amb un canvi de parer radical respecte de tres anys enrere) mira de demostrar que el primer s'equivoca en titllar el llibre de propagandístic i, qui sap si perquè les raons que addueix no resulten prou convincents, la publicació no és aprovada per les autoritats fins després de l'aval d'un altre censor, que no nega que l'obra faci apologia de la resistència italiana, però que recorre a la ironia, si no al sarcasme, per a menystenir-ne la importància.

A continuació, copiem els fragments marcats a la galerada presentada per Edicions 62 el 1967 i indiquem les pàgines d'aquestes supressions en l'edició catalana⁷⁴, unes supressions que es mantingueren a les reedicions del 1975 i del 1978:

Pàgina 78 (corresponent a les pàgines 119 i 120 de l'edició italiana):

«D'Espanya, se'n riuen...» (després de la pregunta de Scarpa «Aquí a Roma què en diuen?») passa a ser «D'Espanya?», i desapareix «N'he vistos amb els

tament, les pp. 149, 166, 174, 176-177, 182-183 i 194). A l'expedient no es conserva cap còpia de l'original italià, però, per la descripció del contingut, semblen els mateixos fragments que apareixen marcats en la galerada de la traducció, de la qual sí que es conserva una còpia, i es corresponen amb els que es van suprimir en la traducció que finalment es va editar.

⁷³ Informe de lectura mecanografiat d'Antonio Iglesias Laguna, datat a Madrid el 9-III-1967 (AGA, SC, exp. 1490-67).

⁷⁴ La numeració de les pàgines de l'edició catalana coincideix amb la de les còpies de la galerada de la traducció que es conserva a l'expedient i les supressions es corresponen amb els fragments marcats en la galerada. Al costat de les pàgines de l'edició catalana, indiquem les pàgines en què es troben aquests fragments en l'edició italiana d'Einaudi del 1968.

ulls arrencats» (després de la frase de Scarpa «Hi havia mutilats dels nostres, que l'enemic rematava»).

Pàgina 82 (corresponent a la pàgina 126 de l'edició italiana), on desapareix: «A Espanya he vist intel·lectuals que feien les mateixes bestieses que els altres. El que compta és la consciència de classe».

Pàgina 83 (corresponent a la pàgina 127 de l'edició italiana):

«em va parlar d'Alemanya i de les presons d'Espanya» passa a ser «em va parlar d'Alemanya i d'Espanya»; i desapareixen els fragments següents: «Els burgesos defensen la taula parada i la butxaca plena. Estan disposats a acabar amb la meitat de la terra, a assassinar els infants, per no perdre el pinso i el fuet. Pots estar segur que arribaran fins a Itàlia, actuaran encara que sigui en contra de Déu o de sa mare»; i «Tots som burgesos quan tenim por. I tancar els ulls i no veure el temporal és por, por burgesa. Què és el marxisme sinó això: veure les coses com són i actuar en conseqüència».

Pàgina 86 (corresponent a la pàgina 132 de l'edició italiana):

«Seria una altra Espanya» desapareix després de «No hem de deixar que esclati una altra guerra».

Tal vegada perquè no hi havia un acord sobre els fragments que havien de ser censurats, el 13 de març de 1967 les autoritats decidiren demanar a l'editorial que els fes arribar la traducció –fins llavors elsensors havien redactat els informes a partir de la lectura de l'original italià–, la qual fou presentada a consulta voluntària el 30 de setembre, i el mes d'octubre Edicions 62 va rebre la notificació que calia suprimir uns passatges assenyalats a l'exemplar adjunt⁷⁵.

⁷⁵ A la instància que Ramon Bastardes havia presentat el 30 de setembre per sol·licitar la consulta voluntària, hi ha escrit a mà, amb la data del 17-X-1967, «Tachaduras: pgs. 78, 82, 83 y 86». Igualment, al revers de l'informe del lector 16, hi ha una anotació a mà per fer constar que hom havia aconsellat «tachaduras» en aquestes pàgines, com també una altra del 30 de novembre per donar compte que havien estat fetes i que es podia acceptar el dipòsit. A més, es conserva una notificació del 18 d'octubre relativa a les supressions que l'editorial havia d'efectuar i unes còpies de la galerada de la traducció, en què es veuen ratllats els fragments en qüestió. El director general d'Informació no havia demanat a l'editorial que presentés el text de la traducció fins al 13-III-1967, de manera que les pàgines que havien assenyalat Petroria i Iglesias Laguna anteriorment havien de correspondre al text original italià i, tal com hem dit, malgrat que no hem localitzat les còpies de les pàgines indicades en els seus informes, per l'explicació que fan del contingut dels fragments que aconsellaven de suprimir, coincideixen amb els fragments marcats en la galerada de la traducció.

El 25 de novembre l'editorial presentà els sis exemplars exigits per la llei de la versió definitiva d'*El company* amb les supressions indicades (un volum de 192 pàgines, finalment amb una tirada de 1.000 exemplars, per publicar a la col·lecció El Balanci) i, havent comprovat que s'havien efectuat correctament, les autoritats donaren el vistiplau a la publicació l'1 de desembre de 1967.

El mateix 1967, concretament el 27 de maig, Edicions 62 presentà a consulta voluntària *La teva terra*, un altre volum de la col·lecció El Balanci (de 130 pàgines i amb una tirada prevista de 1.500 exemplars, que al final fou de 1.000), que es publicà el 1968, igualment en versió de Francesc Parcerisas⁷⁶. L'encarregat de fer l'informe fou Antonio Iglesias Laguna, que en aquest cas no veié cap motiu per denegar-ne la publicació, i, sense demanar cap més dictamen, les autoritats hi donaren el vistiplau immediatament, l'1 de juny. Iglesias Laguna, amb un to molt diferent del que utilitzava per a *El company*, elogiava la novel·la, «primeriza pero excelente»: per ell, «una pequeña obra maestra» que havia fet famós el seu autor. N'explicava breument l'argument i hi afegia quatre vaguetats de caire una mica més literari: malgrat la cruesa del «consabido drama rural del neorrealismo italiano», hi apreciava una expressió sempre mesurada i una «gran economía verbal»; no hi trobava res d'objectable, atès que considerava més que justificades les comptades expressions «fuertes» que contenia i li semblava que les situacions eròtiques eren descrites amb «tersura y poesía»⁷⁷. Amb tot, *La teva terra* no es publicà fins al cap de més d'un any –vint-i-set després que l'original, del 1941–, perquè no es féu el dipòsit dels exemplars fins al 13 de juliol de 1968.

3.3. Anagrama

L'editorial Anagrama, creada el 1969 per Jorge Herralde, inaugurà la col·lecció d'assaig literari Textos –d'existència fugaç i l'única que tragué en català– amb *L'ofici de viure*, el diari que Pavese havia escrit del 1935 al 1950, els anys de la seva plenitud creativa, el qual contenia comentaris i reflexions personals, especialment sobre l'ofici d'escriptor i d'editor, i sobre el procés de creació poètica. La traducció catalana era de Bonaventura

⁷⁶ Als documents que es conserven a l'AGA es pot veure que inicialment el títol havia de ser *Pobles teus*.

⁷⁷ Informe de lectura mecanografiat d'Antonio Iglesias Laguna, datat a Madrid el 30-V-1967 (AGA, SC, exp. 4377-67).

Vallespinosa –que, com hem dit més amunt, ja havia traduït *El bell estiu* i sembla que també *Entre dones soles* i *Diàleg amb Leucó*– i partia del volum publicat pòstumament per Einaudi el 1952⁷⁸, el qual, tal com indicava l'advertiment preliminar de l'editorial, reproduïa «gairebé integralment el manuscrit original»: havien estat retallats alguns fragments «on el contingut era massa íntim i massa coent o on es tractaven qüestions privades de persones encara vives»⁷⁹.

El 24 de gener de 1969 es decretà l'estat d'excepció –que es derogà pel març d'aquell mateix any– i, segons que indica Sopena, el nombre de retallades augmentà⁸⁰. Potser fou per aquest motiu –cal tenir en compte que era el primer llibre d'una col·lecció d'assaig, un gènere que, si bé permès des del 1962, era considerat més perillós que d'altres– que l'11 de febrer de 1969 Anagrama, bo i estar inscrita amb el número 564 al registre d'empreses editorials –i, per tant, no haver hagut de menester presentar l'obra a consulta voluntària abans de fer el dipòsit–, demanà permís al MIT per a editar *L'ofici de viure* en un volum de 400 pàgines i amb una tirada de 2.000 exemplars. Els tràmits van seguir el seu curs sense entrebancs administratius: sembla que, d'entrada, les autoritats encarregaren un informe al lector 13, el qual no arribà a fer-lo –o no s'ha conservat–, i, el 12 de març, un altre al lector 20⁸¹, que l'endemà mateix emeté un dictamen favorable, de manera que la publicació s'autoritzà immediatament, el 15 de març de 1969. Aquest censor explicava que es tractava d'un diari íntim que Pavese havia escrit entre els anys 1935 i 1950, i que, si bé de vegades hi apareixia algun pensament «algo fuerte», no contenia res d'escandalós, sinó que principalment es componia de comentaris sobre les seves pròpies obres o sobre alguns escriptors, pensaments sobre les dones, la seva preocupació o «tentación de suicidio», o els seus sentiments i pensaments sobre les «cosas divinas»⁸². El 17 d'abril de 1969 es dipositaren els sis exemplars de l'obra que exigia la llei.

⁷⁸ Gairebé quaranta anys més tard, s'edità la versió íntegra del manuscrit, amb apèndixs i notes, a cura de Laura Nay i Marziano Guglielminetti: *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950. Nuova edizione condotta sull'autografo*. Torí: Einaudi, 1990.

⁷⁹ A l'expedient es conserva fotocopiats el text complet de l'«Advertiment» dels editors italians.

⁸⁰ M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*», cit., p. 153.

⁸¹ No hem pogut identificar de quins censors es tracta i ignorem per què passà gairebé un mes entre l'encàrrec del primer informe i el del segon.

⁸² Informe de lectura mecanografiat del lector 20, datat a Madrid el 13-III-1969 (AGA, SC, exp. 2010-69).

4. Reedicions dels anys setanta i noves traduccions

Un dels períodes de relativa suavització de la censura que hi va haver al llarg de quaranta anys de dictadura fou cap a la darrereria de 1973, quan personatges com Pío Cabanillas o Ricardo de la Cierva propiciaren una lleugera obertura informativa i cultural, si bé això no significa que deixessin d'aplicar-se els mecanismes censors⁸³; de fet, continuaren plenament en ús fins anys després de la mort del dictador –recordem que fins al 1984 van estar en vigor molts dels articles de l'anomenada Llei Fraga–, com exemplifiquen els expedients que ben entrada la dècada dels setanta es van obrir tant per a les reedicions d'*El company* i de *La lluna i les fogueres* com per a l'edició del poemari *Treballar cansa*.

Com hem dit, el 1972 es concedí a Edicions 62 el número de registre, de manera que, en principi, d'ençà del 1973 –set anys després d'haver estat promulgada la Llei de premsa i impremta– l'editorial estava exempta de l'obligació de presentar els llibres a censura prèvia i, tal com expliquen els seus fundadors, havia entrat «definitivament dins la “legalitat” franquista, en igualtat de condicions amb les altres editorials»; això no obstant, remarquen que els dirigents els van compel·lir a continuar «“consultant voluntàriament” al Ministeri sobre aquells llibres suposadament peril·losos», encara que fos «segons “consell verbal” –ja que no exigència escrita». L'editorial, però, com que ja no tenia el deure d'acceptar els suggeriments del Ministeri, va decidir de no publicar més obres mutilades i «es tanca així una de les etapes més sinistres de la repressió cultural del franquisme»⁸⁴.

Així, el 1975 i el 1978 encara s'obriren sengles expedients per a les dues reedicions d'*El company* a la col·lecció El Cangur⁸⁵, per bé que Edicions 62 seguí ara un procediment diferent del que havia seguit amb les primeres edicions i diposità directament els exemplars preceptius –com establia la llei del 1966 per a les editorials amb número de registre. En aquest cas, no es demanaren informes i no hi hagué cap impediment per a la publicació⁸⁶.

⁸³ G. CISQUELLA – J.L. ERVITI – J.A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo*, cit., pp. 23, 58 i 132.

⁸⁴ *Mil llibres en català*, cit., pp. LI-LII.

⁸⁵ L'any 1975 *El company* es publicà en un volum de 190 pàgines i amb una tirada de 5.000 exemplars, i, el 1978, en un volum de 192 pàgines i amb una tirada de 3.500 exemplars.

⁸⁶ Es poden consultar a l'AGA els expedients 13037-75 i 1163-78, respectivament,

Tanmateix, quan el 1978 sol·licità reeditar *La lluna i les fogueres* a la mateixa col·lecció⁸⁷, bo i presentar directament els exemplars que exigia la llei sense sol·licitar consulta voluntària, sí que s'encarregà un informe al jutge Francisco Fernández Jardón –segons Godayol, «uno de los censores más curtidos en la lucha por preservar las esencias patrióticas franquistas»⁸⁸–, si bé el procediment s'enllestí en pocs dies: Ramon Bastardes diposità els llibres el 27 de gener de 1978, un dia abans que el censor signés l'informe, i la resolució favorable arribà el 30 de gener. Fernández Jardón –de qui Sopena reporta que era un lector pragmàtic i un catòlic fervorós, al qual els seus superiors sovint recorrien per decidir quina havia de ser la seva posició final⁸⁹– pràcticament es limitava a reproduir un fragment de la descripció de l'argument de l'obra que figurava a la sobrecoberta: així, escrivia que el protagonista relatava, «morosamente y con cierto calor afectivo», els records de la infantesa i la joventut que se li desvetllaven en tornar a Itàlia dels Estats Units, on havia emigrat, i en retrobar-se amb amics i coneguts, «de los que hicieron la Resistencia a los alemanes hasta los que pacientemente soportaron la ocupación, como asimismo los que soportaron la miseria y los que se rebelaron contra ella hasta darse la muerte»⁹⁰. El censor assenyalava que, encara que hi havia breus escenes

del Ministeri d'Informació i Turisme (Direcció General de Cultura Popular), i l'expedient 7288-78 del Ministeri de Cultura (Direcció General del Llibre i Biblioteques, Servei de Promoció Editorial). En el de la reedició del 1975, hi constaven els antecedents de l'expedient del 1967 (si bé s'especificava que la publicació havia estat autoritzada) i, en el del 1978, els antecedents de l'expedient del 1975. La resolució favorable per a la primera reedició data del 2-XII-1975, després que l'1 de desembre Edicions 62 sol·licités constitució oficial de dipòsit i presentés els sis exemplars; el 1978 obtingué la resolució favorable el 26 de juny, tres dies després de la constitució oficial de dipòsit.

⁸⁷ *La lluna i les fogueres* es reedità el 1978 a la col·lecció El Cangur en un volum de 160 pàgines i amb una tirada de 5.000 exemplars.

⁸⁸ P. GODAYOL, *Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista*, cit., pp. 27-28.

⁸⁹ Gràcies a Mireia Sopena coneixem algunes dades biogràfiques sobre Francisco Fernández Jardón: llicenciat en dret el 1925 i vinculat a l'Asociación Católica Nacional de Propagandistas, va fer de jutge instructor provincial de Responsabilitats Polítiques de Bilbao als anys trenta i, després que el cessessin del càrrec el 1939, va continuar fent de jutge a Madrid. Sopena indica que «se cenyia als paràmetres de l'ortodòxia franquista» i «llegia quatre llengües estrangeres, sintetitzava correctament el contingut de les obres, en destacava els aspectes més controvertits i declarava amb seguretat el seu criteri personal» (M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*», cit., pp. 152-153).

⁹⁰ Informe de lectura mecanografiat de Francisco Fernández Jardón, datat a

eròtiques, no arribaven a «constituir nada que induzca a una impugnación» i destacava que el peu d'impremta era correcte –suposem que pel fet a bastament conegut que durant la dictadura, sobretot als anys quaranta i cinquanta, no era estrany que els editors cerquessin d'esquivar la prohibició amb peus d'impremta falsos.

Durant la dècada dels setanta, llevat de tres poemes extrets de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (el segon poemari de l'autor, aparegut pòstumament el 1951, que contenia les poesies editades ja el 1947 a *La terra e la morte* i deu més d'inèdites) que Lluís Calderer versionà a la revista *Faig* el juliol de 1975⁹¹, només coneixem la traducció que Josep M. Muñoz i Pujol féu per a Curial el 1978 del primer llibre de poesia de Pavese, *Treballar cansa* –de fet, la primera obra que havia vist publicada–, trenta-dos anys després que sortís a llum l'original, del 1936.

Pel febrer de 1978, Curial encara hagué de seguir el procediment de constitució oficial de dipòsit per a aquest poemari i enviar-ne sis exemplars al Ministeri de Cultura. Per bé que hom n'autoritza la publicació immediatament⁹², no fou sense abans fer-lo revisar a un censor –que no hem identificat–, que, això sí, estimà que l'obra no era impugnable i es limità a consignar les sòlites observacions de tràmit (no contenia passatges pornogràfics, el peu d'impremta era complet i no hi havia «inconvenientes graves» per a la publicació), acompanyades d'una breu valoració, per a la qual recorria –cosa prou indicativa de l'automatisme o la desídia amb què a les acaballes dels setanta s'acomplien aquestes formalitats– a les paraules de Giuseppe Tavani a la introducció a l'edició catalana de *Treballar cansa*,

Madrid el 28-I-1978 (AGA, SC, exp. 1163-78). A la sobrecoberta del llibre es podia llegir una descripció del contingut que incloïa aquest fragment: Els records li venien progressivament a la memòria: els anys de la infància, la imatge d'un país, els seus costums, les seves tradicions, totes aquelles actituds que caracteritzen una societat i que la defineixen. I que alhora condicionen també la gent; des dels qui havien fet la Resistència fins als qui acceptaven senzillament la misèria, o s'hi revoltaven, fins al qui, com Valino, posaven fi voluntàriament a aquella vida incomprensible.

⁹¹ C. PAVESE, *La casa* (*La casa*); *Al matí sempre tornes* (*In the morning you always come back*); *Tu, vent de març* (*You, wind of march*), dins «Faig», II, juliol de 1975, pp. 13-17. Inclou els poemes originals al costat de les traduccions.

⁹² El 9 de febrer, Curial, que estava inscrita amb el número 1.034 al registre d'empreses editorials, ja havia presentat la instància de constitució de dipòsit oficial i els sis exemplars de *Treballar cansa* (un volum de 287 pàgines de la col·lecció Clàssics Curial amb una tirada prevista de 1.000 exemplars). L'expedient s'obrí el 20-II-1978; l'informe del lector 17 és del dia 21 i, la data de resolució, del 22

que citava gairebé literalment; així, escrivia que al poeta el preocupaven «las angustias y las frustraciones del hombre italiano ahogado por la atmósfera irrespirable del triunfalismo fascista de la primera época», però que ho expressava de manera original, metafòrica: «es una especie de angustia vital lo que acongoja al hombre y tan sólo encuentra una cierta evasión en el sexo»⁹³.

Als anys vuitanta, ara sí sense haver de passar per censura, veieren la llum la majoria dels relats breus de Pavese, aplegats al volum *Fira d'agost i altres contes* (Edicions 62, 1988) –que contenia, en traducció de Francesc Miravittles, tots els contes del recull *Feria d'agosto* (1946)⁹⁴, juntament amb una tria de deu més procedents dels reculls *Notte di festa* (1953) i *Racconti* (1960)–, i una antologia poètica a cura de Josep Ballester Roca (Bromera, 1986); d'altra banda, fructificà la publicació de dos títols que ja hi havia hagut algun intent de treure o de traduir en anys anteriors: *Entre dones soles* (Proa, 1980), en traducció de Francesc Vallverdú, i *Diàlegs amb Leucò* (Laia, 1982), de Jaume Creus; mentre que, entre la dècada dels noranta i la primeria del segle XXI, alhora que continuaren les reedicions de les obres ja traduïdes, encara aparegueren la novel·la *La platja* (Columna, 1990), a càrrec d'Antoni Vicens i Lorente, i diferents reculls de poemes: entre d'altres, s'edità més d'una versió del poemari *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, en traduccions de Joan Tarrida (Edicions 62, 1991), Joan Masdemon (BCN Art Directe, 2006) i Israel Clarà i Maria-Isabel Segarra (Omicron, 2008).

⁹³ Informe de lectura mecanografiat d'un lector no identificat, datat a Madrid el 21-II-1978 (AGA, SC, exp. 2069-78). Exactament, Tavani observava que Pavese, «amb el seu individualíssim problema existencial», representava, molt millor que els anomenats escriptors hermètics, [...] les angoixes i les frustracions de l'home italià ofegat per l'atmosfera irrespirable del triomfalisme feixista dels anys trenta, el seu ingenu entusiasme –en l'afanyosa recerca de remeis i correctius per a aquell estat de coses– envers un americanisme acceptat en funció alliberadora de la pròpia alienada condició humana i social, el seu desencís davant les contínues concessions al feixisme que s'estenia, el seu cansament i la seva renúncia. En una altra pàgina, Tavani citava les paraules del mateix Pavese (extretes del text *A proposito di certe poesie non ancora scritte*), per a qui *Treballar cansa* era l'aventura de l'adolescent que, orgullós de la seva pagesia, imagina que la ciutat s'hi assembla, però hi troba la solitud, i hi cerca remei en el sexe i la passió que serveixen tan sols per desarrelar-lo i llançar-lo ben lluny del camp i de la ciutat, en una solitud encara més tràgica que és la fi de l'adolescència. Veg. G. TAVANI, *Presentació*, dins C. PAVESE, *Treballar cansa*, Barcelona, Curial, 1978, pp. 29-30 i p. 9.

⁹⁴ En publicaren només els contes i descartaren les altres proses més assagístiques que contenia aquest recull.

5. Conclusions

El gruix de l'obra narrativa de Cesare Pavese aparegué en català a partir de mitjan dècada dels seixanta –quan feia més d'una dècada de la mort del seu autor–, al cap de poc que, després de vint anys llargs de dictadura, s'aixequés la prohibició de publicar traduccions d'altres llengües. La conjuntura política internacional i la voluntat del règim d'evolucionar cap a una nova organització econòmica havien redundat en una lleugera permissivitat dels mecanismes de control ideològic: amb el canvi de ministre i de la legislació sobre la censura es volgué escenificar una liberalització en uns anys en què l'estabilitat econòmica depenia de les relacions exteriors.

Aquesta 'liberalització' podria explicar, en part, que la majoria de les edicions de les obres de Pavese que se sol·licitaren fossin autoritzades completes o amb poques supressions, malgrat tractar-se d'un autor que el règim identificava amb un corrent –el neorealisme– pel qual sentia animadversió. De fet, en aquest període d'obertura moltsensors probablement actuaven amb més cautela en el cas de llibres traduïts, perquè la comparació amb l'original podia posar en evidència les modificacions a què els sotmetien; i és possible que encara més tractant-se de 'creacions literàries' –als seus ulls, menys perilloses que altres tipus de gèneres– l'autor de les quals en les darreres dècades havia esdevingut un dels noms més en voga de la novel·lística moderna europea: la imatge exterior que la seva prohibició podia donar al règim devia pesar més que les possibles reticències davant unes obres que abordaven les problemàtiques de l'individu modern des de la llibertat intel·lectual i que reflectien actituds socials i posicions ideològiques i morals antagòniques als seus dogmes. És possible que altres factors també influïssin poc o molt en l'aprovació dels texts o en la rapidesa amb què es tramitaven els expedients, com ara els antecedents –la denegació d'una sol·licitud anterior per editar la mateixa obra–, la petició de tiratges curts –que garantien una difusió escassa per a un públic reduït– o la insistència de les editorials.

Així, de les vuit traduccions catalanes de Pavese que passaren per censura durant els anys seixanta (sis el 1964; una el 1967 i una altra el 1969), només dues no arribaren a port –bo i haver rebut l'autorització–, mentre que les altres sis veieren la llum entre el 1965 i el 1969. Gairebé tots els expedients es van regir per la Llei de premsa del 22 d'abril de 1938 i l'ordre del 29 d'abril –per tant, van haver de seguir el procediment de censura prèvia obligatòria–, llevat de dos, que es van tramitar quan ja havia entrat en vigor la nova legislació del 1966: això no obstant, en un cas, com que l'editorial no tenia número de registre, continuava obligada a presentar el

llibre a censura; i en l'altre, a desgrat d'haver pogut optar pel procediment de constitució de dipòsit, l'editorial sol·licità també consulta voluntària i el llibre fou informat.

La majoria de sol·licituds es van autoritzar sense incidències i amb força rapidesa: quatre de les sis primeres traduccions es van aprovar gairebé immediatament, però això no resta importància al fet que dues no es van poder arribar a publicar íntegrament en català en aquells anys i que les mutilacions que van patir –baldament fossin poques– s'hagin perpetuat fins a les edicions actuals⁹⁵. De fet, mentre que la revisió de la majoria d'aquests texts anà a càrrec de funcionaris, en un d'aquests dos casos, el d'*El diable als turons*, les autoritats recorregueren a dues veus autoritzades de l'àmbit eclesiàstic i finalment (després de la intervenció d'un altre censor, davant el desacord entre ambdós especialistes) s'aprovà la publicació de la novel·la amb la supressió d'un parell de frases crítiques amb la religió i d'un comentari sobre el comunisme soviètic al pròleg. Pel que fa a l'altre cas, el d'*El company*, és l'únic en què una sol·licitud fou denegada immediatament d'entrada per qüestions d'índole ideològica i amb el dictamen desfavorable d'un sol censor, i no pogué veure la llum sinó al cap de tres anys, gràcies a la perseverança d'Edicions 62, després de tornar a passar per consulta voluntària i havent estat esporgades algunes referències a Espanya, la burgesia i el marxisme.

Encara que l'examen d'aquests expedients –per bé que cal tenir en compte que alguns són incomplets i que, per tant, manca una part de la documentació– deixa la impressió, sobretot, d'un procediment incongruent per part dels organismes censors, diversos factors en la documentació consultada semblen confirmar la relaxació dels criteris que diferents especialistes indiquen que es produí d'ençà dels anys seixanta. A més del mateix fet que no hi hagués impediments per a publicar la majoria d'obres sol·licitades o que, en el cas d'una valoració negativa, hom cerqués altres opinions, ens sembla igualment indicatiu el desinterès que denoten una bona part dels informes examinats –salvant algunes excepcions ja esmentades–, propi de qui enllesteix maquinalment un encàrrec funcional; n'hi ha que, com ja hem indicat, il·lustren prou bé l'arbitrarietat que diversos

⁹⁵ Així fou, com ja hem exposat damunt, en el cas de les reedicions d'*El company* del 1975 i del 1978 (de moment, les últimes que n'han aparegut), i de la d'*El diable als turons* del 2000 (publicada sense el pròleg i en què manquen les dues frases esporgades de la novel·la).

autors coincideixen a observar en la pràctica censora: superficials, sovint escrits amb un estil lacònic i telegràfic, de vegades amb un to irònic i condescendent, sense atendre al fons de la qüestió i sense demostrar cap coneixement sobre la matèria, si més no alguns, fan l'efecte de ser redactats amb la mera finalitat de complaure els superiors i no passen d'oferir breus sinopsis de l'argument d'unes obres –amb escasses valoracions de la seva qualitat literària i, si n'hi ha, poc o gens argumentades– que són presentades com a novel·les sentimentals, narracions costumistes, drames rurals o «estampas ambientales» de crítica social.

És difícil conjeturar fins a quin punt els censors s'expressaven amb llibertat o es veien constrets tan aviat a assenyalar les contravencions dels principis del règim com, al contrari, a restar-hi importància i a disculpar-les en pro del valor literari de l'obra, però certament algunes actuacions són més comprensibles si hom les interpreta sota la consigna de no prohibir obres estrangeres –si més no, literàries– per qüestions polítiques o ideològiques, que podia menar alguns censors a cercar justificacions –i, si convenia, a rectificar el seu dictamen– per mirar de ser congruents amb la imatge 'renovada' que sembla que el règim estava interessat a oferir a la resta del món. En aquest sentit, és interessant la comparació entre el tractament desigual que reberen dues sol·licituds per editar la mateixa obra amb tres anys de diferència: mentre que el 1964 les autoritats en tingueren prou amb un dictamen negatiu per a prohibir *El company*, el fet que el 1967, davant un informe que en desaconsellava la publicació, consultessin dos censors més fa pensar que buscaven algun subterfugi per desencallar l'assumpte. Igualment, trobem força significatiu el contrast entre les argumentacions del censor que intervingué en els dos expedients: sobta que la primera vegada que l'havia revisada s'oposés categòricament a l'autorització i que al cap de tres anys s'hi mostrés favorable –amb l'argument que, malgrat la tendència filocomunista, no es podia considerar un llibre de propaganda– i proposés de retallar només algunes frases: hom diria que la intenció era justificar-ne la publicació minimitzant la perillositat de la novel·la.

Amb tot, pel tipus de supressions que els censors aconsellaven o les remarques que feien, hom té la impressió que en alguns casos avalaven les sol·licituds a contracor o, si més no, sense convicció. I és que, malgrat que amb el pas dels anys pot ser que el règim esdevingués més tolerant, és evident la fixació que en aquests anys encara tenia per determinades qüestions prohibides, com el comunisme –per exemple, per la insistència amb què s'advertia en els expedients de la tendència política tant de l'autor com de l'editor de les obres sol·licitades–; de fet, el tipus de supressions proposades pels censors sovint corresponen precisament a comentaris o

actituds afins a aquesta ideologia i obeeixen a la voluntat d'impedir-ne la difusió: hom diria que el «miedo cervical» que, segons Iglesias Laguna, el feixisme infonia als comunistes italians en realitat era el que –en el context de les convulsions socials i polítiques que tenien lloc a Europa en la dècada dels seixanta i amb una bona part del món sota l'hegemonia de l'URSS– encara tenien els feixistes espanyols d'una ideologia que teòricament consideraven vençuda.

És possible que la diversitat de punts de vista expressats en els informes consultats i més d'un exemple que hem exposat de canvi de parer o de discrepàncies resoltes de manera desigual segons el cas, no tan sols evidencien la manca d'uns criteris objectius en els organismes censors, sinó que, en part, puguin ser atribuïbles a la inconsistència d'aquesta pretesa liberalització imposada per les altes esferes i siguin un reflex de la divisió entre diferents sectors en el si del franquisme.

Sembla, en tot cas, que hi havia uns límits infranquejables per a la censura, tal com constata Mireia Sopena: la llibertat moral i el reconeixement nacional⁹⁶. Així com els censors no podien estar-se de ratllar en més d'una obra escenes llicencioses, tampoc no podien deixar passar els comentaris més crítics amb el franquisme ni amagar un sentiment de comunió amb els feixistes italians: l'efecte que fa és que, a desgrat seu, compartien el paral·lelisme entre els republicans espanyols i la resistència italiana que retreien a Pavese (si bé alhora negaven –o potser temien– que el seu missatge apologetic pogués difondre's a Espanya). En tot cas, tant o més que la tendència filocomunista, els expedients consultats deixen clar que una qüestió que sens dubte despertava les prevencions del règim era qualsevol expressió a favor del bàndol republicà de la Guerra Civil Espanyola. I és probable que un factor decisiu per a la denegació immediata de la publicació d'*El company* el 1964 fos la visió crítica que oferia dels franquistes i l'afinitat amb els republicans manifestada o encarnada per alguns personatges; o que, igualment, influís en la decisió d'un dels censors que intervingueren en el segon expedient d'aquesta traducció de mostrar-se també contrari a l'autorització: de fet, com hem dit, quan finalment es publicà, diverses de les referències a la Guerra Civil Espanyola foren efectivament censurades i no foren restituïdes en les edicions posteriors.

⁹⁶ M. SOPENA, «*Con vigilante espíritu crítico*», cit., pp. 148 i 160.

La permissivitat sembla augmentar en els informes valoratius de les sol·licituds presentades després del 1966 –potser també perquè són d'obres de contingut menys polític–: tant el 1967, en el cas de *La teva terra*, com el 1969, en el de *L'ofici de viure*, els censors es limitaren a donar-hi el vistiplau amb quatre frases estereotipades i imprecises que semblen destinades a cobrir l'expedient. Tanmateix, més de deu anys després del canvi de llei i més de dos després de la mort del dictador, pel febrer de 1978 encara fou informat el poemari *Treballar cansa*, per bé que fou autoritzat sense cap impediment, igual que la reedició de *La lluna i les fogueres*, en l'informe de la qual el censor es limitava bàsicament a reproduir les paraules de la sobrecoberta del llibre.

Amb tot, encara avui dia els lectors catalans no tenen al seu abast el text íntegre d'*El company* i d'*El diable als turons*, que s'inclouen en la llarga llista de «traduccions mutilades» que el 2013 Francesc Vallverdú advertia que han arrossegat fins als nostres dies els efectes devastadors de la censura franquista i que trobava difícil de justificar que encara estiguessin «en actiu» trenta-sis anys –ara ja més de quaranta– després de ser abolida⁹⁷; un ròssec que, en paraules de Jordi Cornellà-Deltrell, «és un dels llegats més invisibles de la dictadura, ja que no només ha sobreviscut, sinó que s'ha continuat transformant i reproduint molt més enllà de la fi del règim»⁹⁸.

⁹⁷ F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista*, cit., pp. 14-15.

⁹⁸ J. CORNELLÀ-DEL TRELL, *Traducció i censura en la represa cultural dels anys 1960*, cit., p. 48.

Francesc FOGUET I BOREU

Universitat Autònoma de Barcelona
francesc.foguet@uab.cat

*La inquietante fascinación de la ultraderecha: “El Moviment”
(2019), de Manuel Molins**

Resumen

Este artículo propone una lectura de la dimensión política, filosófica y pedagógica de la obra *El Moviment* de Manuel Molins, estrenada en el Teatre Micalet de Valencia en 2019 y dedicada especialmente al público juvenil. En primer lugar, se analiza la distancia ideológica de *El Moviment* respecto a la novela *La ola* (1981) de Todd Strasser y la película *Die Welle* (2008), dirigida por Dennis Gansel, así como el contexto histórico y político marcado por el auge internacional de la ultraderecha y sus discursos de odio. A continuación, se profundiza en las consignas y mecanismos utilizados por el profesor protagonista, inspirado tanto en la nueva extrema derecha como en el neofranquismo, para llevar a cabo su experimento autoritario posdemocrático. Y, por último, se examina cómo la alegoría de la caverna de Platón confiere un alcance no sólo pedagógico-filosófico sino también político al simulacro propuesto por el profesor. Tanto el enfoque sobre la ultraderecha como el mito de la caverna –estrechamente entrelazados en la trama– convergen en la defensa de una pedagogía crítica con capacidad emancipadora y un firme compromiso con la perfectibilidad de la democracia como garante de los derechos humanos, civiles y políticos.

Palabras clave: Ultraderecha, Teatro catalán, Teatro político, Teatro para jóvenes, Manuel Molins.

Abstract

This article proposes a reading of the political, philosophical and educational dimension of the play *El Moviment* by Manuel Molins, premiered at the Teatre Micalet in Valencia in 2019 and dedicated especially to young audiences. First of all, the ideological distance of *El Moviment* from the novel *The Wave* (1981) by Todd Strasser and the film *Die Welle* (2008), directed by Dennis Gansel, is

* Proyecto PID2023-146807NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

analysed, as well as the historical and political context marked by the international rise of the far-right and its hate speeches. It then delves into the slogans and mechanisms used by the protagonist professor, inspired both by the new extreme right and neo-Francoism, to carry out his post-democratic authoritarian experiment. And, finally, it examines how Plato's allegory of the cave confers not only a pedagogical-philosophical but also a political scope to the simulacrum proposed by the professor. Both the focus on the ultra-right and the myth of the cave –closely intertwined in the plot– converge in the defence of a critical pedagogy with emancipatory capacity and a firm commitment to the perfectibility of democracy as a guarantor of human, civil and political rights.

Keywords: Far Right, Catalan Theatre, Political Theatre, Youth Theatre, Manuel Molins.

1. Premisa

El 19 de mayo de 2024, Madrid se convirtió en la capital de la extrema derecha mundial con una nueva exhibición de su poderío. Asistieron al encuentro algunos de sus líderes más mediáticos, como Marine Le Pen, Javier Milei, Giorgia Meloni y Viktor Orbán. En un auténtico baño de masas en el Palacio de Vistalegre –lugar donde suelen darse cita mítines políticos masivos y espectaculares– estos adalides de la ultraderecha hicieron ostentación de la retórica incendiaria que los caracteriza y del desafío político que lanzaban al mundo, escenificando la unidad y el auge de *un movimiento* que, como afirma Carme Colomina, es heterogéneo, pero se estructura con método, ideología, análisis de datos y estrategias de comunicación que están cambiando las reglas del juego político¹. El partido de extrema derecha español Vox oficiaba de anfitrión, mostraba su conexión trasatlántica y su capacidad de convocatoria, y volvía a insistir en la polarización y la xenofobia como arietes de su discurso.

Es evidente que las nuevas extremas derechas están conquistando cada vez más poder político en los parlamentos de varios países de la Unión Europea, han incrementado su presencia en la Eurocámara y están marcando la agenda política de numerosos gobiernos y los debates públicos acerca de los grandes temas que preocupan a las sociedades actuales. No es de extrañar, así pues, que la dramaturgia catalana contemporánea tam-

¹ C. COLOMINA, *Internacional ultra*, en «Ara», 21-V-2024.

bién se haya encarado, de modo más o menos directo, al vigente apogeo de la extrema derecha, si bien no sean muchos los textos publicados. Hasta el avance electoral de Vox en 2018, los partidos de ultraderecha eran más bien residuales en el Estado español –aunque no su ideología– y no estaban en el centro de las polémicas políticas. Además de otras propuestas de Helena Tornero o de Ferran Joanmiquel, el dramaturgo Manuel Molins ha abordado esta temática, con una clara intencionalidad política, en varias de sus obras recientes: *Hamlet Canalla* (escrita en 2008/publicada en 2020), *Crims* (2009/2020), *Mort d'un antifeixista* (2020/inédita) y *El Moviment* (2019/2023)². Esta última –que trata sobre un atrevido experimento autoritario llevado a cabo por un profesor de historia con sus alumnos de bachillerato– es la que será objeto de estudio en el presente artículo. Tras algunas consideraciones preliminares sobre las intenciones del autor y el contexto histórico y político de la obra, analizaremos cómo plantea la temática del auge de la nueva extrema derecha y cómo despliega el mito platónico que articula el discurso del profesor protagonista para aportar una lectura de su dimensión política, filosófica y educativa.

2. Una obra de teatro político dedicada especialmente al público juvenil

Antes de entrar en materia, es relevante destacar que Manuel Molins (Alfara del Patriarca, 1946) es un dramaturgo de amplia y dilatada trayectoria –véase su *Teatre complet* (2019-2024) en cuatro gruesos volúmenes³– que ha escrito también varias piezas tanto para el teatro infantil (*Rosegò, el rodamon* [1993/2001], *Un dia en el teatre* [2004/inédita], *Els valents de Valor* [2009/2010] y *L'univers* [2011/2017]) como para el juvenil (*Monopatins* [2004/2006], *Les veus de la frontera* [2016/2022], *El Moviment* [2019/2023] y *Out!* [2023/inédita]), la mayoría de ellas publicadas y estrenadas con notable éxito. Dedicada especialmente al público adolescente, *El Moviment* se estrenó en el Teatre Micalet de Valencia el 23 de

² Véase F. FOGUET I BOREU, *Cap a un nou teatre polític per al segle XXI? La dramaturgia catalana en contra de l'extrema dreta*, en *VI Seminari de Teatre. El teatre com a espai d'imaginació social*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, en «Quaderns divulgatius», LXXX, 2025, pp. 33-68.

³ M. MOLINS, *Teatre complet*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 4 vols., 2019-2024.

octubre de 2019, bajo la dirección de Joan Peris, con un reparto formado por el reconocido actor profesional Ximo Solano (en el papel del profesor Carles Bosch) y por jóvenes actores en formación, que asumían los personajes de los alumnos: Paula Albert (Laia), Helena de Luis Sapiña (Esther), Mateo Medina (Rubén), Sergio Novella (Marc), Edu Rodríguez (Joan) y Cristina Sanmartín (Clara).

Conviene advertir asimismo que, aun cuando pueda parecer lo contrario, *El Moviment* se aleja de la novela *The Wave* (1981) de Todd Strasser, y aun más de la versión cinematográfica *Die Welle* (2008), dirigida por Dennis Gansel⁴. Consciente de que el contexto norteamericano de 1968, dominado sobre todo por la Guerra Fría, la Guerra del Vietnam y el movimiento del Black Power, era muy diferente del valenciano de la segunda década del siglo XXI, Molins quería ir por otros derroteros, distanciándose tanto de la novela como del film. Se trataba de situar la historia en un instituto público de educación secundaria actual, con los alumnos como protagonistas, e intentar acercarse a sus referentes y lenguaje, para poder hablar de problemáticas del presente, en las que la educación es clave para afrontarlas. En este aspecto, el instituto imaginario donde ocurre la acción –buena parte de las escenas se desarrollan en espacios propios de un centro educativo de secundaria– adquiere un alcance parabólico en la medida en que lo que se explica puede ocurrir en cualquier institución educativa del planeta, pues el incremento de las tendencias autoritarias toma una envergadura mundial.

En el epílogo de la edición de la obra, Molins declara que *El Moviment* fue un encargo de la compañía del Teatre Micalet de Valencia, dirigida por Joan Peris, y que nació de la preocupación compartida por el resurgimiento de una extrema derecha global y de unas tendencias neofranquistas que, sin haber desaparecido nunca (se puede trazar una ostensible línea de continuidad entre Fuerza Nueva de Blas Piñar y Vox de Santiago Abascal), vuelven a manifestarse y a ocupar las instituciones públicas. Molins define su propuesta como un posible *spin-off* del experimento original llevado a cabo por el profesor Ron Jones en la Cubberley High School de Palo Alto (California) en 1967 y marca la distancia con el film de Dennis Gansel⁵.

⁴ Cfr. T. STRASSER, *L'Onada*, Barcelona, Blackie Books, 2021; y D. GANSEL (director), *Die Welle* ('La ola') [Película], Constantin Film, Rat Pack Filmproduktion, Medienfonds GFP, B.A. Produktion, 2008.

⁵ M. MOLINS, *El Moviment*, Benicarló, Onada, 2023, pp. 115-120.

Entre las diferencias, resalta los intertextos de Ramiro Ledesma Ramos y de José Antonio Primo de Rivera, dos de los principales ideólogos del falangismo español, que remiten a una genealogía que, dicho sea de paso, comparte las características del «ur-fascismo» definido por Umberto Eco⁶. Además, como apuntábamos antes, en contraste con el contexto histórico del experimento de Ron Jones, *El Moviment* se sitúa en el siglo XXI y, desde el inicio, con la proyección del documental con que empieza la obra, se centra en el ascenso de la nueva extrema derecha, un eje temático que permite afrontar otros temas como el feminismo, la homofobia o la crisis climática, negados o combatidos por los discursos de la ultraderecha internacional.

Como veremos con más atención, el título de la pieza evoca tanto al Movimiento Nacional del franquismo como a The Movement de Steve Bannon, estrategia principal del presidente electo Donald Trump en 2016. En este sentido, el documental que se proyecta en la primera escena de la obra trenza fragmentos de manifestaciones y declaraciones de los principales líderes de la ultraderecha mundial (de Matteo Salvini a Donald Trump, pasando por Marine Le Pen, Viktor Orbán, Jarosław Kaczyński, Jair Bolsonaro o Santiago Abascal, entre otros muchos), junto con instantáneas del dictador Francisco Franco y noticias que promueven su santificación. El documental se termina con una gran panorámica del Valle de los Caídos, en la Sierra de Guadarrama de San Lorenzo del Escorial, en Madrid, infausto lugar de memoria donde estuvo enterrado, hasta 2019, el dictador Francisco Franco.

Otra diferencia destacada respecto al film de Gansel reside, según manifiesta Molins⁷, en el personaje del profesor, Carles Bosch, quien no es un autoritario frustrado como en *Die Welle* –un personaje manipulador que engaña a sus alumnos y al final recibe un castigo por ello, restituyéndose el orden y la normalidad, sin que nadie más asuma responsabilidad alguna–, sino un profesor de historia con vocación, de un instituto público, comprometido con la educación crítica en libertad, pero que comete un error metodológico en su intento de posicionar a sus jóvenes alumnos ante la realidad global del siglo XXI: está convencido de que su experiencia juvenil –el rechazo de los cantos de sirena de una secta política y religiosa de carácter autoritario– puede ser útil a sus estudiantes para provocarles

⁶ U. ECO, *Contra el fascismo*, Barcelona, Lumen, 2018.

⁷ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 118.

una reacción de repulsa. Sin embargo, ante la situación autoritaria que les propone el profesor, valiéndose en cierto modo de las «pasiones movilizadoras» propias del fascismo⁸, la mayoría de los alumnos la aceptan sin reparos. Con ello, Molins abre interrogantes sobre la educación y la memoria democráticas de las nuevas generaciones que no solo desconocen lo que fue la dictadura franquista, sino que tienen nociones demasiado difusas de las consecuencias de un dominio político de la ultraderecha.

Como constata Cas Mudde, uno de sus más preclaros conocedores, la ultraderecha se está convirtiendo en la corriente política principal en cada vez más países europeos y del resto del mundo⁹. Con la cuarta ola iniciada a principios del siglo XXI, los partidos de este signo se han normalizado progresivamente y, aprovechando las crisis contemporáneas (la terrorista del 2001, la financiera del 2008 y la migratoria del 2015), se han incorporado al escenario político, contagiando por vía de la radicalización a los partidos convencionales y convirtiéndose en un desafío para las democracias liberales¹⁰. Vale la pena sintetizar –para entender mejor el análisis de *El Moviment*– los aspectos claves de la ideología de la ultraderecha contemporánea, sus temas prioritarios y las principales causas de su éxito.

A pesar de su heterogeneidad, las formaciones de ultraderecha comparten en términos generales una misma ideología basada en las desigualdades innatas y la jerarquía social. Entre las características troncales de su ideario, Mudde identifica las siguientes: *el elitismo*, que sostiene que algunos grupos e individuos son superiores a otros, y por tanto deben tener más poder; *el nativismo*, combinación de nacionalismo y xenofobia, que propugna que los estados deberían ser habitados exclusivamente por miembros del grupo nativo y que los extranjeros constituyen una amenaza para el Estado-nación homogéneo; y *el populismo*, que considera que la sociedad está dividida entre dos grupos, el pueblo y las élites corruptas, y que la política debería ser una expresión de la *volonté générale* del primero¹¹. Rechaza explícitamente la esencia de la democracia o no, la ultraderecha desafía las instituciones y los valores de la democracia liberal, en especial los derechos de las minorías, el estado de derecho y la separación de poderes¹².

⁸ R.O. PAXTON, *Anatomía del fascismo*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2019, pp. 369-370.

⁹ C. MUDDE, *Ultradreta*, Barcelona, Saldonar, 2020, p. 22.

¹⁰ C. MUDDE, *Ultradreta*, cit., pp. 24-25 y 42.

¹¹ C. MUDDE, *Ultradreta*, cit., pp. 48-54.

¹² C. MUDDE, *Ultradreta*, cit., p. 53.

Cuatro son los temas prioritarios para los partidos y grupos de la ultraderecha internacional: la inmigración, la seguridad, la corrupción y la política exterior¹³. En sus discursos, suelen asegurar que la «inmigración masiva» supone un riesgo existencial para la nación y el estado e incluso, junto al multiculturalismo, amenaza con perpetrar un «genocidio blanco». Por vía de teorías conspiratorias o narrativas simplistas, fomentan la xenofobia (sobre todo la islamofobia), ahondando en la lógica del «nosotros contra ellos». Obsesionados por la seguridad, apoyan las políticas autoritarias (ley y orden) e identifican, mediante falsedades y mentiras, delincuencia y terrorismo con inmigración. A fuerza de grandes dosis de populismo, también se presentan como una alternativa a los partidos políticos convencionales, acusados de «robar» al pueblo, y señalan a la izquierda como una élite política responsable de corromper la nación con ideas «posmodernistas» y propias del «marxismo cultural». Con arreglo a su visión nativista, observan igualmente con escepticismo, recelo u hostilidad las organizaciones supranacionales como la Unión Europea, que a su modo de ver entraña un freno para la soberanía nacional.

Por último, entre las causas del éxito de la ultraderecha, Mudde subraya que la reacción cultural es una de las que tiene más peso entre los votantes; su apoyo a los partidos de ultraderecha sería un voto de protesta hacia el aumento, propiciado por la globalización neoliberal, de la inmigración y del multiculturalismo, considerados como una amenaza a su identidad cultural¹⁴. No hay que descartar tampoco las preocupaciones socioeconómicas: incitados por narrativas nativistas y por un discurso favorable al chovinismo del bienestar, muchos votantes de la ultraderecha vinculan la inmigración con sus propios problemas económicos y los de su comunidad o territorio de identificación. Además, frente a los partidos convencionales, las fuerzas políticas ultraderechistas se postulan, sin reparos, como una alternativa atractiva, porque ofrece soluciones simples a cuestiones complejas, como la delincuencia y la inmigración, que preocupan a la ciudadanía.

Como hemos comentado antes, el título de la obra teatral de Molins alude también a *The Movement* de Steve Bannon, una especie de Inter-

¹³ C. MUDDE, *Ultraderecha*, cit., pp. 54-65.

¹⁴ C. MUDDE, *Ultraderecha*, cit., pp. 128-129.

¹⁵ J.-Y. CAMUS – N. LEBOURG, *Las extremas derechas en Europa. Nacionalismo, populismo y xenofobia*, Madrid, Clave Intelectual, 2020, p. 292.

nacional de la Nueva Derecha que intentó articular sin éxito este ex jefe de campaña de Donald Trump¹⁵. Enardecido por la victoria de Trump en 2017 y por el Brexit en 2020, Bannon tanteó unir a partidos tan heterogéneos como el Rassemblement National, el Brexit Party o, entre otros, los neofranquistas de Vox –a quien, por cierto, asesoró en las elecciones andaluzas de 2018– en una agrupación de extrema derecha internacional con sede en Bruselas. Con todo, a Bannon, según Steven Forti, «le salió el tiro por la culata»: la mayoría de los miembros de la galaxia ultraderechista «le dijeron que no necesitaban a un *yankee* para conquistar Europa»¹⁶. Las divergencias entre las nuevas extremas derechas son felizmente tan grandes que a menudo se vuelven insalvables.

De todos modos, la ideología de Bannon ha calado fondo en algunas de las formaciones de ultraderecha europeas. Como razona Jordi Mir, «Bannon se presenta como un dinamizador de una revolución populista que busca que el conjunto de la ciudadanía recupere la soberanía que las élites, las personas migrantes irregulares y el terrorismo le han arrebatado»¹⁷. Ante las crisis sistémicas actuales, que nos sitúan en la encrucijada de «más democracia para más gente o menos democracia para menos gente», el proyecto político de Bannon apuesta por el segundo camino «en nombre de la soberanía, de la seguridad, de la identidad»¹⁸. Con la ayuda de las nuevas tecnologías, y el uso de teorías conspirativas de lo más delirantes y datos de inteligencia artificial cada vez más sofisticados, la extrema derecha sirve un cóctel explosivo de xenofobia, antisemitismo, antifeminismo u homofobia que modela a su gusto para responder a los temores y a las frustraciones de los sectores más vulnerables de las sociedades occidentales.

Además de este eje relativo a las circunstancias históricas, políticas y sociales del siglo actual que acabamos de esbozar, *El Moviment* tiene –lo indicábamos en la introducción– otro pilar fundamental, estrechamente entretelado con la temática del peligroso ascenso de la nueva extrema derecha: el «mito de la caverna», desarrollado en los capítulos iniciales del

¹⁶ S. FORTI, *Extrema derecha 2.0. Qué es y cómo combatirla*, Madrid, Siglo XXI, 2021, p. 140.

¹⁷ J. MIR GARCÍA, *Steve Bannon: fogonazos en los diagnósticos, oscuridad tenebrosa en las respuestas*, en «Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Social», XV, 2021, p. 119.

¹⁸ J. MIR GARCÍA, *Steve Bannon*, cit., p. 120.

libro VII de *La República* de Platón¹⁹. Es esta parábola –de larga tradición en las letras y las artes, y de alcance no solo político sino también filosófico y educativo– la que estructura el discurso del personaje del profesor a lo largo del arriesgado experimento que pone en práctica con sus alumnos, para sacarlos precisamente de la «caverna» en la que viven. Hasta el punto de que la pieza de Molins puede considerarse, desde esta perspectiva, una suerte de relectura del mito platónico.

3. La amenaza de la nueva extrema derecha

En la primera escena de *El Moviment*, cuando el profesor invita a sus estudiantes a comentar y analizar el documental que acaban de ver les argumenta que es importante hacerlo para que se acostumbren a pensar, habida cuenta de que «el pensament crític és fonamental per a la persona i la societat democràtica»²⁰. Sin embargo, el simulacro del profesor muestra lo fácil que es para los más jóvenes caer en organizaciones fascistas o parafascistas. La tipología de los personajes adolescentes de la obra –inspirada en la experiencia del mismo Molins como profesor de secundaria– intenta reflejar la diversidad –la guapa, la intelectual, la crítica, el *outsider*, el sexófilo, el atleta– de jóvenes de hoy, todos ellos, excepto Esther, poco proclives por lo general a esforzarse en pensar y, con ello, muy influenciables y manipulables. Es el carácter empático y seductor del profesor lo que facilita que participen activamente, sin reservas, en el experimento que les presenta de un autoritarismo posdemocrático disimulado, pero que les ofrece la posibilidad de convertirse en protagonistas: una élite dirigente.

Como profesor de historia, que domina los referentes del pasado, Carles plantea una serie de ejercicios –dinámicas de grupo inspirados en la práctica teatral o en el deporte– acompañados en este caso de consignas de adoctrinamiento que van de lo individual a lo colectivo, de lo físico a lo intelectual, para hacerles partícipes del juego autoritario, como un nuevo deporte o una nueva religión. De hecho, las consignas que va modelando el profesor –y que sirven para estructurar la pieza, agrupando varias escenas

¹⁹ PLATÓN, *La República*, Madrid, Akal, 2009, pp. 455-459.

²⁰ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 30.

bajo cada una de ellas y secuenciando así temporalmente las etapas del experimento— son una mezcla de neofranquismo a lo Vox y extrema derecha europea y norteamericana: «Pàtria o barbàrie», «Unitat de Destí» y «Pride virile»²¹. Estos eslóganes —transmitidos con una intensa retórica de gran eficacia dramática que apela a lo emocional— corresponden a los «grandes valores» que promueve el discurso de la ultraderecha, un cóctel explosivo de patriotismo, nacionalismo, xenofobia, sexismo, homofobia y populismo. En cuanto al nacionalismo de corte fascista, cabe decir que — así es como lo enfoca el profesor— está al servicio de la dominación y se orienta a defender, conservar u obtener una posición en la jerarquía de poder y prestigio²². Además de centrar su oratoria en el dominio de la voluntad (no de la razón), para hacer estos eslóganes más amenos, Carles recurre a las dinámicas lúdicas, a las que están acostumbradas las nuevas generaciones que, como consecuencia de la revolución digital, se mueven en «el Game» como peces en el agua²³.

La propuesta autoritaria y manipuladora del profesor, basada en la retórica de la ultraderecha, da rienda suelta a un discurso sectario que brinda soluciones reduccionistas a problemas complejos y que fascina a los adolescentes por su simplicidad y claridad²⁴. Gradualmente, con su método, Carles consigue cambiar los marcos conceptuales²⁵ de los alumnos para atraerles a una determinada cosmovisión reaccionaria, en la que los enemigos son diáfanos y todos los males tienen sus culpables: los extranjeros. Les proyecta un mundo ordenado y estratificado donde ellos son los grandes protagonistas: una estructura organizativa centralizada y

²¹ Como recuerda Jason Stanley, ya Adolf Hitler en el capítulo sobre la propaganda de *Mein Kampf* postulaba la necesidad de ceñirse a un conjunto reducido de ideas y presentarlas en forma de eslóganes. J. STANLEY, *Fatxa. Com funciona el feixisme i com ha entrat a la teva vida*, Barcelona, Blackie Books, 2019, p. 56.

²² J. STANLEY, *Fatxa*, cit., pp. 92-93.

²³ A. BARICCO, *The Game*, Barcelona, Anagrama, 2019.

²⁴ Vale la pena destacar, a tal efecto, que la mayoría de los estudios concluyen que en los colectivos más extremistas y sobre todo en los grupos neonazis más violentos los integrantes son predominantemente hombres jóvenes de clase obrera con una media de edad entre los 15 y los 25 años; además, es el colectivo juvenil con un bajo nivel educativo el que se siente más cautivado por la imagen alternativa y violenta de la ultraderecha (C. MUDDE, *Ultradreta*, cit., pp. 104 y 135).

²⁵ G. LAKOFF, *No pensis en un elefant! Llenguatge i debat polític*, Barcelona, Viena, 2008.

personificada en un líder, como en los partidos de ultraderecha²⁶, que recibe el nombre nada más y nada menos de «El Movimiento». Se vale de lo que el populismo de derechas maneja a su antojo: apelar a los sentimientos presentes en las sociedades actuales proporcionándoles opciones contundentes (a problemáticas complicadas) y vinculando aspectos culturales (la identidad nacional o el globalismo) y materiales (como el bienestar económico y social) a fin de imponer un repliegue a todas luces identitario y conservador²⁷.

Sin embargo, la reacción de los alumnos de la clase ante el experimento del profesor es distinta. Por un lado, Esther, tildada como la inteligente de la clase, manifiesta primero reticencias en forma de inquietud y perplejidad ante los ejercicios que sugiere el profesor, aunque está a la expectativa de lo que pueda venir; para después recelar abiertamente de unas prácticas que le obligan a obedecer por imposición y le impiden pensar con libertad. En las antípodas, se sitúa Joan que, por frustraciones personales, evoluciona desde el desinterés inicial como *outsider* hasta convertirse en el líder del grupo, dando rienda suelta a sus pulsiones autoritarias y violentas. Entre ambos polos, los demás estudiantes –Clara, Laia y Rubén– se dejan llevar por la obediencia ciega al líder y encuentran un sentido a lo que están haciendo dentro del grupo. El caso extremo es el de Marc, que está dispuesto a obedecer sin objeciones, porque le da prestigio entre sus compañeros y le desquita del menosprecio recibido antes.

Una de las escenas de *El Moviment* en la que el profesor invoca de modo más visible a la estrategia discursiva de la extrema derecha es la número 6, que se inicia irónicamente con el comentario al cuadro expresionista *El Grito* de Edvard Munch. En ella, Carles intenta convencer a Joan –el «extraño» de la clase– para que se convierta en el líder del grupo. Recurriendo a las tesis de la ultraderecha que apuestan por la conquista de la hegemonía cultural como vía para alcanzar el poder político, le arguye que el movimiento «joven», «dinámico», «eficaz», «seguro» y «viril» que quiere crear debe poner fin a las reliquias e ineficacias del pasado, que identifica con la democracia liberal; se trata de aprovechar el desgaste y las grietas de un sistema defectuoso para erosionarlo por dentro e imponer –sin descartar la violencia, como sugiere el intertexto de un discurso de Ledesma Ramos–

²⁶ C. MUDDE, *Ultraderecha*, cit., p. 76.

²⁷ E. HERNÁNDEZ, *El tiempo pervertido. Derecha e izquierda en el siglo XXI*, Madrid, Akal, 2018, pp. 153 y 206.

el nuevo ideario posdemocrático²⁸. Como sustenta Jason Stanley, los fascistas siempre han sabido sacar partido de las libertades de la democracia para atacarla y llevar al extremo la libertad de expresión para socavar las opiniones ajenas²⁹.

En clave española, el título de la obra y el nombre de la organización también hacen referencia –a propósito, como indicábamos antes– al «Movimiento Nacional», es decir, al conjunto de fuerzas políticas que participaron en el alzamiento del 18 de julio de 1936 e integraron posteriormente el partido único de base totalitaria que dirigió la política durante la dictadura franquista a base de perpetuar el inmovilismo político y social. Asimismo, en la pieza, con la intención deliberada de vincular el título al fascismo español, se incluyen intertextos de discursos de Ledesma Ramos («el pacifismo lo predicen los poderosos porque asegura la permanencia de los tiranos en el poder») y Primo de Rivera («una nación no es una lengua, ni una raza, ni un territorio. Es una unidad de destino en lo universal»), que líderes políticos como José María Aznar (PP) o Santiago Abascal (Vox) no tienen reparos en tomar como referentes ideológicos. Con esta filiación, también se quiere advertir, por una parte, de la posibilidad de que, como sostiene Enzo Traverso³⁰, el posfascismo derive en neofascismo y, por otra, de la falta de conocimientos históricos y la desmemoria de los más jóvenes y de la sociedad en general ante la amenaza de la ultraderecha.

La «Unidad de destino» a la que apelaba el fundador e ideólogo principal de Falange Española sirve a Carles para proponer el concepto de «comunidad», metonimia de la «nación», vinculada a unos signos de identificación grupal (un nombre, un logotipo, un saludo, una credencial), a un código de comportamiento (basado en el orden y la vigilancia) y a una jerarquía y un liderazgo (que asume Joan). Por añadidura, como pone sobre aviso repetidas veces el profesor a sus alumnos, el proyecto que están creando adquiere una proyección internacional como movimiento europeo

²⁸ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., pp. 58-63. En su denuncia paródica del nuevo fascismo, Michela Murgia ironiza sobre la acusación de que la democracia es un sistema de gobierno «defectuoso» utilizado por los discursos de ultraderecha para mermar su legitimidad y representatividad. M. MURGIA, *Instruccions per fer-se feixista*, Barcelona, Empúries, 2019, p. 9.

²⁹ J. STANLEY, *Fatxa*, cit., p. 38.

³⁰ E. TRAVERSO, *Els nous rostres del feixisme*, Valencia, Balandra, 2017, p. 13.

—en alusión tácita a la extensión de la ultraderecha internacional— en el que, como jóvenes, tienen un papel decisivo. A su vez, otra de las consignas «Pride virile» ('orgullo viril') se basa en la homofobia y el antifeminismo distintivos también de la mayoría de las formaciones de extrema derecha y cimentados en un binarismo de género, que tendría sus raíces, según expone Carles, en un supuesto orden natural y divino³¹. Adicionalmente, este eslogan ahondaría en el mito de un pasado patriarcal preconizado por la política fascista, que lo juzga en peligro ante el avance de los ideales liberales y todo lo que comportan³².

Para consolidar el grupo, Carles insiste en tratarlos como «los elegidos», «los mejores», haciendo hincapié en el supremacismo, y completa su experiencia con la confección de un himno que sintetiza las consignas ideológicas y con el objetivo propuesto a los alumnos de captar nuevos miembros para la organización. Llegado a este punto, ante las acciones cada vez más descabelladas de Carles, Esther empieza a resistirse (recela de la instauración de «guardianes» entre el grupo) y acentúa su necesidad de saber qué está ocurriendo y cuáles son las intenciones del profesor con todo ello, especialmente cuando este les muestra la visión patriarcal del género, al más puro estilo de la ultraderecha. Como reconoce a Rubén, su novio, Esther no está dispuesta a abdicar de su pensamiento libre, ni a dejarse lavar el cerebro, y rechaza la tergiversación del feminismo a que conduce El Movimiento (escena 10)³³.

A estas alturas, la violencia se desata en el instituto y la situación se vuelve insostenible. Por un lado, un pequeño grupo de estudiantes encapuchados, que están en contra del dominio ejercido por El Movimiento, destrazan la clase donde lucen los carteles y consignas de este y escriben en las paredes insultos contra sus integrantes. Por otro, algunos de los alumnos del grupo de Carles —alentados por las consignas xenófobas—

³¹ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 80. En contraste con otros partidos neopopulistas, Vox es partidario de un sexismo inimaginable, por ejemplo, en Francia y reivindica sin complejos la memoria del franquismo, mientras que los partidos afines se oponen a los Estados de extrema derecha del siglo XX (J.-Y. CAMUS y N. LEBOURG, *Las extremas derechas en Europa*, cit., p. 292). Practiquen el sexismo benevolente u hostil, la mayoría de los grupos de ultraderecha se oponen al feminismo contemporáneo y a la homosexualidad, conceptuados como una amenaza para la supervivencia de la nación (C. MUDDE, *Ultraderecha*, cit., pp. 185-186).

³² J. STANLEY, *Fatxa*, cit., p. 21.

³³ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., pp. 87-90.

atacan a un centro de menores extranjeros no acompañados y a una pareja de jóvenes homosexuales en un parque público, dos de los colectivos contra los que habitualmente ejerce la violencia la ultraderecha. Este estallido de la polarización y la furia entre los estudiantes despierta todas las alarmas³⁴. Con buen criterio, la mujer de Carles, Diana, le advierte –en una conversación decisiva por WhatsApp– que ha ido demasiado lejos y le induce a terminar con el experimento de inmediato.

Desconcertado ante el recurso a la violencia, desbordado por los hechos, el profesor confiesa a su mujer que no esperaba tanta docilidad y obediencia de los alumnos, a los que durante el simulacro les había seducido más el orden y la seguridad antes que la libertad. Carles se pregunta qué educación se está dando en los institutos para que los estudiantes acepten sin más el juego del autoritarismo posdemocrático como si fuese realmente democrático. En la última parte de la obra («You, the people»), Esther exige a Carles que acabe con el experimento y le echa en cara el antifeminismo de su discurso, valiéndose del «fascistómetro» propuesto por *Istruzioni per diventare fascisti* (2019) de Michela Murgia que acaba de leer. La conversación con Esther y la noticia de que los alumnos se pasean por el instituto intimidando a los demás hace reaccionar por fin al profesor, quien decide convocarlos en el salón de actos para concluir con el experimento y volver al principio.

En la escena final, a modo de parodia de la última secuencia del film *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940), Carles se pasea por el escenario del salón de actos caracterizado de Charlot, jugando con un balón de básquet, como si fuese su particular bola del mundo, y a continuación reproduce el discurso de Chaplín en el papel de doble democrático del dictador: «You, the people, has the power; the power to make this life free and beautiful, to make this life a wonderful adventure...»³⁵. Ante el ascenso

³⁴ Como señala Mudde, en los últimos años la violencia política se ha incrementado considerablemente, no solo porque los partidos extremistas la usen en sus repertorios de acción, sino incluso por la existencia de grupos terroristas de ultraderecha que actúan de modo más planificado y letal. Precisamente, los colectivos diana de la violencia ultraderechista son los «extranjeros» (minorías étnicas, inmigrantes, refugiados) y los «degenerados» (feministas, izquierdistas, homosexuales, indigentes). C. MUDDE, *Ultradreta*, cit., pp. 117-118.

³⁵ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 106. En la escena final de *The Great Dictator*, Chaplín sale de su personaje y se dirige al público en primera persona para enaltecer los valores más nobles del ser humano. El film es una espléndida parodia del nazismo

de la extrema derecha en el mundo, el profesor apela a estos principios básicos. Frente a la mirada atónita de los estudiantes, les confiesa que todo ha sido un simple juego, que no hay ningún «Movimiento» y que el mensaje de Charlot exhorta a comprometerse con «l'aventura meravellosa de la democràcia: les crisis de la democràcia i del món no es resolen amb violència, sinó amb més democràcia»³⁶.

Como asegura Carles, las crisis contemporáneas nos sitúan ante la encrucijada de escoger entre hacer un mundo más libre y humano o aumentar la destrucción y los desastres; es decir, entre servir a la democracia o dejarse fascinar por el autoritarismo. Admite, por lo demás, que esperaba un espíritu más rebelde que reaccionase ante el experimento propuesto y que, al fin y al cabo, intentó mostrarles lo fácil que era cautivarles apelando a la adulación y a sus propios anhelos insatisfechos. Carles reconoce a sus alumnos que la experiencia que vivió de joven cuando estuvo sujeto a técnicas similares de atracción por parte de una secta no ha servido para ellos. Su simulacro pretendía que vivieran en su propia piel la negación del pensamiento crítico y el autoritarismo que vinculaba a la extrema derecha actual con la dictadura franquista, en la medida en que ambas estaban al servicio de intereses económicos, políticos, sociales e incluso religiosos que se escondían detrás de discursos e himnos:

Franco es va alçar contra la legalitat democràtica i aquests... Aquests també lluiten contra la democràcia real amb els seus eslògans, *Pàtria o Barbàrie, Unitat, Destí, Acció, Reconquista*... Retòrica incendiària que exigeix una obediència cega i un *Pride* negador de totes les persones diferents, homosexuals, negres, immigrants, refugiats... reduint fins i tot les dones a unes meres comparses dels homes, els cabdills. La democràcia és fràgil, exigent i fugissera. Tan fràgil, exigent i fugissera com la llibertat. O com el planeta que estem destruint³⁷.

Después de proponerles que pueden escoger entre la democracia o el totalitarismo, Carles recuerda a sus estudiantes que es mejor una demo-

y de los dictadores Hitler y Mussolini con la que Chaplin lanzaba al mundo un mensaje de paz y libertad, cada vez más necesario en el mundo actual.

³⁶ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 107. Es prácticamente la misma tesis que defienden, por ejemplo, Cas Mudde y Esteban Hernández, que podemos resumir con la afirmación de que fortalecer la democracia es el mejor camino para debilitar a la ultraderecha e impedir la irrupción de regímenes autoritarios. Véase, respectivamente, C. MUDDE, *Ultradreta*, cit., p. 216, y E. HERNÁNDEZ, *El tiempo pervertido*, cit., p. 234.

³⁷ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 109.

cracia imperfecta que una dictadura perfecta, puesto que la primera es y será perfectible, mientras que la segunda se vuelve «una màquina de negar la llibertat», e, invocando las palabras finales de Chaplin a *The Great Dictator*, les expone su compromiso con el futuro del planeta para salvarlo en vez de destruirlo³⁸. Al reiniciar el juego de pasarse el balón unos a otros, metáfora de la acción de Chaplin con el globo terráqueo, profesor y alumnos empiezan a caminar todos juntos como el mítico Charlot, volviéndose un solo personaje, asumiendo una responsabilidad colectiva, mientras en la pantalla se proyecta de nuevo el documental del principio. Quizás después de la experiencia, este podrá ser comprendido mejor. Se trata, en definitiva, de un final circular y abierto que, sin embargo, está cargado de esperanza.

Ante las crisis sistémicas actuales y contra las soluciones reduccionistas de la ultraderecha, *El Moviment* concluye con un mensaje de optimismo que invita a profundizar en la democracia, pese a su complejidad, debilidad y pesadez, como sistema político y vital para hacer posible que se protejan las minorías y se respeten los derechos fundamentales. Una democracia que no debería consistir solo en votar cada cuatro años, sino que sea capaz, a través de una sociedad civil organizada, fuerte, crítica y empática, de formular propuestas durante toda la legislatura y velar por el cumplimiento de los compromisos políticos de sus representantes. Por otra parte, puesto que la obra muestra una problemática en el ámbito educativo, en un sistema público, también refleja una realidad que puede servir para que los espectadores adolescentes se cuestionen situaciones conflictivas que, de algún modo, les obligan a reflexionar y posicionarse.

No obstante, cabe precisar que en el montaje de *El Moviment* estrenado en 2019, por decisión de su director Joan Peris, se cambió completamente el final, haciéndolo más cercano al desenlace del film de Gansel, y rompiendo con la coherencia estética e ideológica del texto. En el montaje, como en el film, el profesor es víctima de los mismos alumnos que quería concienciar y que, frustrados porque no son los héroes que esperaban ser,

³⁸ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., pp. 111 y 113. Stanley concluye que el poder de atracción de la política fascista es enorme, ya que simplifica la existencia humana y ofrece un objetivo en el que los defectos atribuidos a «ellos» resaltan la virtud y la disciplina del «nosotros», mientras que ser ciudadanos democráticos exige de cada uno un grado muy elevado de empatía, comprensión y generosidad (J. STANLEY, *Fatxa*, cit., pp. 168-169).

intentan propinarle una paliza; el desenlace, pues, acaba por criminalizar al profesor, responsabilizándolo de todo lo ocurrido y achacándole todas las culpas por ser tan idealista y creer –el muy iluso– que podía cambiar el mundo. No hay, por tanto, alternativa posible. En cambio, el desenlace del texto de Molins es muy distinto, mucho más sutil, porque cuestiona tanto a los adolescentes como al profesor e implica a ambos en el gran reto del mundo complejo y difícil de la democracia. No todo ha sido en vano ni tiempo perdido: si el profesor ha aprendido la lección, los alumnos, pese a las contradicciones y el desencanto, han descubierto en sí mismos –tanto a nivel individual como colectivo– que atesoraban cualidades y posibilidades ignoradas hasta entonces y que ahora pueden dedicar a otros fines.

4. El mito de la caverna platónica

En la *República*, Platón ofrece su visión personal sobre el Estado ideal y trata de la naturaleza de la justicia y la injusticia, así como de las consecuencias que se derivan de ello para el ser humano justo y el injusto; la tesis platónica es que el interés máximo de toda persona debe ser actuar siempre de acuerdo con lo que es justo, de modo que en una comunidad política ideal la práctica de la justicia en beneficio del interés general es el bien superior que hay que alcanzar³⁹. En el modelo de Estado que defiende Platón, además, la educación es la piedra angular y el mito de la caverna juega en este aspecto un papel central, porque ilustra el paso de un conocimiento basado en simples sombras o apariencias de la Realidad a otro que es capaz de captar las Realidades auténticas⁴⁰. A través de la educación, así pues, la naturaleza humana puede ser modificada con el fin de realizar el bien, misión y virtud principales del ser humano.

A grandes rasgos, a la vista de *El Moviment* y dejándonos guiar por el filósofo Salvador Mas⁴¹, la reflexión platónica sobre la justicia como hilo conductor de *La República* empieza por admitir la superioridad de la justicia ante la injusticia y la necesidad de buscarla, en primer lugar, en la

³⁹ P. GILABERT BARBERÀ, *La caverna platònica. Tradició contemporània*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2022, pp. 11-12.

⁴⁰ P. GILABERT BARBERÀ, *La caverna platònica*, cit., pp. 12 y 15.

⁴¹ S. MAS, *Una guía para leer la 'República'*, en PLATÓN, *La República*, cit., pp. 5-165.

pólis y, luego, en el individuo. Sócrates defiende abiertamente que, a fin de cuentas, los seres humanos no pueden desear la injusticia, porque ello va en detrimento de la utilidad colectiva y porque sólo el justo es feliz. Si el individuo con el alma armonizada –que desea de manera racional y se comporta en consecuencia– es más justo, virtuoso y feliz, lo mismo acontece *grosso modo* con la *pólis*, sus gobernantes y su ciudadanía. En la ciudad ideal que imagina Platón, por otro lado, las mujeres son en lo esencial –aunque hasta cierto punto– iguales a los hombres. En cualquier caso, como también recuerda Sócrates, la ley persigue no la felicidad de unos pocos, sino la de toda la *pólis*.

A su vez, con la alegoría de la caverna (libro séptimo, 517b), se distingue el ámbito visible en el que vivimos (el fuego en ella es el sol) del ámbito inteligible (las Ideas; el sol es la Idea del Bien). En tal sentido, cabe destacar que la capacidad de conocer se relaciona con la Idea del Bien, considerando al Bien como fin común de toda acción, tanto individual como colectiva. Sólo fuera de la caverna es posible liberarse de las falsedades, apariencias y corrupciones, conocer la verdadera realidad, fundamentada en una justicia que atiende a la Idea del Bien, y alcanzar la vida auténtica y feliz. De ahí que, de acuerdo con esta alegoría platónica, se conciba la educación como el arte de *ascender* desde las tinieblas hacia la luz y, por consiguiente, que podamos deducir que el motivo central del mito de la caverna es de carácter pedagógico y político.

No le falta razón a Susan Sontag al observar que la humanidad sigue entreteniéndose sin remedio en la caverna platónica, donde continúa gozando, según la añeja costumbre, de «meres imatges de la veritat»⁴². Ni es tampoco descabellada la comparación que establece Byung-Chul Han de la caverna platónica, como una suerte de pantalla arcaica que ilustraría el dominio de los mitos, con la «caverna digital», metáfora del dominio de la información⁴³. Sin embargo, más que las disquisiciones filosóficas que pueden inferirse –en clave contemporánea– de la alegoría platónica, a Molins lo que le interesa especialmente de esta –hasta el extremo de convertirla en uno de los ejes de la pieza– es la importancia pedagógica y política que adquiere para conseguir una conciencia plena de ciudadanía libre y responsable. En concreto, su visión del mito platónico pone énfasis

⁴² S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Arcàdia, 2019, p. 13.

⁴³ B.-C. HAN, *Infocràcia. La digitalització i la crisi de la democràcia*, Barcelona, La Magrana, 2022, pp. 32 y 98.

en tres aspectos fundamentales que traslada a *El Moviment*: el espacio de la caverna, la salida de ella y la conciencia de la realidad.

En primer lugar, el espacio de la caverna, que se presenta como lleno de oscuridad y de falsas imágenes, donde no entra la luz ni la verdad. Los adolescentes de la obra visionan un documental sobre la extrema derecha internacional y, como es lógico, no acaban de entender lo que han visto, como si contemplaran las imágenes confusas e ininteligibles que se proyectan en la pared de la caverna platónica. Por ello, en el inicio al estilo socrático, el profesor de historia propicia las preguntas necesarias y, precisamente, el alumno en apariencia más simplón es quien, de forma espontánea e inocente, formula los interrogantes clave: ¿Por qué, si Franco era un dictador, lo quieren santificar? ¿Por qué hay cada día más políticos extremistas? ¿Por qué critican tanto la democracia, Europa y la Unión Europea? ¿Qué relación existe entre Franco y la extrema derecha actual?⁴⁴. Por el contrario, para evitar el ridículo, los alumnos considerados más inteligentes se muestran precavidos. O, como en el caso de Joan, el futuro líder del grupo, se comportan con absoluta indiferencia.

En la escena segunda, una de las alumnas, Esther, la inteligente de la clase, define el mito de la caverna con sus propias palabras, destacando que, cuando el encadenado que ha visto la realidad vuelve al interior de la cueva, se encuentra con la burla y la violencia extremas de sus compañeros⁴⁵. El profesor aprovecha para infundirles el valor de una actitud despierta y activa para liberarse del engaño y estar dispuestos a ver la verdad. Es la *captatio benevolentiae* antes de empezar su experimento. En tiempos de confusión e incertezas, pese a que todo parece transparente con los móviles y las pantallas, hay muchas sombras que entelan la verdad. Imperceptible y contradictoriamente, después de haber visionado el

⁴⁴ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., pp. 33 y 35.

⁴⁵ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 45. Erasmo de Rotterdam en su célebre ensayo *Stultitiae Laus*, uno de los libros más admirados por Molins, describe el episodio de la caverna platónica en términos muy similares a los de Esther: «dins la cova [los prisioneros descritos por Platón] contemplen només les ombres de les coses. Un d'ells aconsegueix escapar-se'n; després, en tornar-hi, els fa saber que ha vist els objectes reals i que s'enganyen de prendre per tota realitat les ombres vanes. De fet ell, pel que sap, plany els companys a qui un error tan greu posseeix, i en deplora la insensatesa. Els altres, al seu torn, el tracten d'extravagant i el fan fora». E. de ROTTERDAM, *Elogi de la Follia*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 2013, p. 167.

documental y de pedir a sus alumnos una actitud crítica, el profesor lanza su primera consigna, al más puro estilo de la demagogia populista de extrema derecha, sobre el valor de la patria como un bien que está por encima de la democracia, una *doxa* que se encuentra en la base de los valores del fascismo histórico y que bien pudiera ser defendida por cualquier de los líderes de la ultraderecha internacional⁴⁶. En lugar de percatarse de la contradicción, los alumnos se dejan llevar tanto por la retórica adulatoria como por la necesidad de ser protagonistas de una clase y una didáctica diferentes, aunque en verdad no hagan más que seguir las sombras falaces de la caverna.

Como saben muy bien los ideólogos y estrategias de la nueva extrema derecha, la infocracia diagnosticada por Byung-Chul Han es un terreno abonado para la manipulación. En un mundo digitalizado como el de hoy, las sociedades actuales están atrapadas –lo hemos señalado antes– por la «caverna digital», de modo que los más jóvenes e incluso los menos jóvenes, a pesar de creerse libres, se hallan encadenados a las pantallas: los prisioneros de la caverna platónica estaban embriagados por las imágenes mítico-narrativas, mientras que la caverna digital mantiene a los hombres y a las mujeres del presente atrapados en la presunta información hasta el punto de llegar a extinguir la luz de la verdad⁴⁷. Sabido es que partidos y políticos de ultraderecha han sacado y sacan buen provecho de las posibilidades disruptivas de las redes sociales para acceder a un público más amplio.

En segundo lugar, la salida de la caverna, un acto valeroso de voluntad, que el profesor intenta imbuir a sus alumnos a través de un juego autoritario para que vean la realidad. Como hemos recalcado, su experiencia juvenil, cuando fue capaz de abandonar la secta que lo quería manipular, le lleva a convencerse de que sus alumnos también lo lograrán⁴⁸. No

⁴⁶ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 46. Como precisa Robert O. Paxton, en los valores fascistas la comunidad va por delante de la humanidad y servir al destino del *volk* está por encima del respeto a los derechos individuales. R.O. PAXTON, *Anatomía del fascismo*, cit., p. 44.

⁴⁷ B.-C. HAN, *Infocràcia*, cit., p. 98.

⁴⁸ La experiencia juvenil del profesor de *El Moviment* con una secta se inspira en un hecho autobiográfico vivido tanto por Molins como por el actor Ximo Solano, ya que ambos fueron perseguidos por el Opus Dei para atraerles a sus filas (comunicación personal, Valencia, 17-V-2024).

obstante, la mayoría de los estudiantes se pliegan a la experiencia que se les propone, porque les hace sentir «los elegidos», jugando al culto al supremacismo propio de la extrema derecha. El hecho de pertenecer a un colectivo con el que identificarse los fortalece, los empodera emocionalmente y, distinguiéndose de la masa anónima del alumnado, los convierte en protagonistas –aunque sea a costa de la imposición arbitraria y alienadora de unas consignas y un comportamiento autoritarios–. Al fin y al cabo, el profesor sabe que las palabras generan comportamientos y quien controla las palabras domina los comportamientos con el propósito de naturalizar el fascismo⁴⁹.

Al contrario que la operación dialéctica de Platón en *La República*, el profesor de la obra –rememorando su propia experiencia juvenil– rehúye el diálogo y conduce a los estudiantes a aceptar con obediencia ciega las consignas doctrinarias que les inculca. Evita de este modo cualquier espacio para la reflexión, la discusión o la crítica. Su método no es socrático ni dialéctico, sino catequístico y demagógico, semejante al que le impusieron a él de joven. Como escribe el filósofo Josep Maria Esquirol, el discurso populista busca ser creído irreflexivamente y ser exaltado orgiásticamente⁵⁰. Se destruye de esta forma la diversidad y la pluralidad –fundamento de la política–, pretendiendo sustituirlas por una comunidad monolítica y homogénea, como en los sistemas totalitarios estudiados por Hannah Arendt⁵¹.

Convencidos y seguros de su misión, los estudiantes de Carles crean un grupo fuerte y solidario que se cree con derecho a controlar el instituto a sus anchas e incluso a ejercer la violencia contra los que les cuestionan, reforzando con la acción la camaradería de cariz paramilitar, al estilo de los grupos de la ultraderecha más extremistas. En resumidas cuentas, la «experiencia» del profesor consigue el efecto contrario de lo que él mismo esperaba que ocurriera. Por ende, la casi totalidad de los alumnos se muestran obedientes y sumisos, incapaces de salir de la caverna⁵². Solo

⁴⁹ M. MURGIA, *Instruccions per fer-se feixista*, cit., p. 12.

⁵⁰ J.M. ESQUIROL, *L'escola de l'ànima: de la forma d'educar a la manera de viure*, Barcelona, Quaderns Crema, 2024, p. 77.

⁵¹ E. TRAVERSO, *Els nous rostres del feixisme*, cit., p. 98.

⁵² En el contexto de una revolución digital que debilita la actitud emancipadora de los ciudadanos, es de resaltar que el *Homo digitalis* –la mayoría de los estudiantes

Esther, aunque seducida al principio por el estilo diferente de impartir clases del profesor, no está dispuesta a dejar de pensar por su cuenta –una actitud que es debida también a la influencia de su ámbito familiar. Es la única que, como hemos visto, disiente, sale de la caverna y ve la verdad.

En tercer lugar, la conciencia de la realidad, que se puede descubrir más allá de la caverna. En la obra, es la mujer del profesor, Diana, quien le hace comprender que, aunque paradójicamente los alumnos obtengan mejores notas, están usando la violencia, un límite que el mismo profesor no está dispuesto a traspasar, pese a que a la postre es el corolario del pensamiento fascista, tal y como lo demuestra la experiencia histórica. El repudio al pluralismo y a la tolerancia, propio de la ideología fascista, desata la acción violenta⁵³. Al final del experimento del profesor, se pone en evidencia que, para el fascismo –lo señala Murgia– el lenguaje deviene el detonante de la violencia⁵⁴. Vencido en parte por su vanidad, al comprobar que los alumnos son más disciplinados, están más motivados y sacan mejores notas, el profesor ha caído en la misma trampa de la caverna platónica que pretendía allanar. Sin embargo, como hemos comentado anteriormente, gracias a la clarividencia de Diana, empieza a percatarse de que se le ha ido de las manos y a ver la realidad.

Después de escuchar también las críticas de Esther, Carles decide reaccionar para poner el punto final al simulacro con los alumnos, inmersos ya en una impredecible espiral de violencia. Con el discurso de Charles Chaplin, los estudiantes y el mismo profesor despiertan de una vez de su letargo, sin que por ello haya habido malos y buenos, una solución maniquea demasiado reduccionista, sino simplemente expectativas y estrategias erróneas. La experiencia juvenil del docente ya no es válida para alumnos inmersos en una nueva realidad, en la que el ascenso de la derecha y la ultraderecha se vive desde el ámbito más próximo, habida cuenta de que su discurso –antes residual– se ha convertido en central al extremo de penetrar también en las conversaciones familiares de las clases medias y populares.

actuales sin duda lo son– «es cada vez más afín al orden y al control, a una búsqueda de seguridades y previsibilidades que destierren el caos, al tiempo que cultiva una predisposición inconsciente a aceptar el control por el control mismo» (J.M. LASSALLE, *Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital*, Barcelona, Arpa, 2019, p. 80).

⁵³ J. STANLEY, *Fatxa*, cit., p. 139.

⁵⁴ M. MURGIA, *Instruccions per fer-se feixista*, cit., pp. 65-66.

La reacción de los adolescentes ante el juego autoritario del profesor no les convierte en ciudadanos de una *pólis*, de una sociedad si se quiere, donde, como sostenía Platón, la justicia le daba unidad y armonía –dejamos de lado aquí el papel asignado a los filósofos como únicos capaces de conseguirlo–. En contraste, en la tiranía reinan la desarmonía y el conflicto tanto en la ciudad como en el alma, de modo que, desde la perspectiva platónica, deja de existir, lisa y llanamente, la *pólis*. Por este motivo, la obra se concluye con una repetición del documental sobre la extrema derecha. Tras la experiencia vivida dentro de una caverna que los estudiantes creían que era la realidad, *quizás* ahora podrán ser capaces de salir de ella y ver la verdad. Como afirma Carles, al final les brinda «el camí per abandonar la caverna de Plató», manifestando que la experiencia que les ha proporcionado debía serles de ayuda para que experimentasen por sí mismos «els lligams de la caverna, perquè l'autoritarisme no està només fora de nosaltres, sinó en el nostre interior. I per això a vegades triomfa i s'imposa»⁵⁵. Esta apelación a la realidad interior es, por cierto, una de las claves del sentido de la pieza por cuanto invoca al posible bagaje educacional, familiar y social de los jóvenes, ya que la escuela no lo puede todo. De esta forma, culmina el peligroso juego –como lo define Esther– que debe servir de experiencia indeleble para el futuro. Carles termina por recomendar a sus alumnos que tengan el mismo coraje del encadenado que contempló la luz y que no olviden nunca el mensaje emancipador de Chaplin. Con ello, se redondea la alusión al mito platónico y su importancia educativa.

A diferencia del final agridulce del protagonista de la novela *The Wave*, que simplemente se disculpa ante sus alumnos en un *happy end* políticamente correcto, y, aun más, en contraposición al final catártico del film *Die Welle*, cuyo protagonista, detenido ostensiblemente por la policía, se convierte en el único responsable de lo sucedido, el profesor Carles Bosch admite sin ambages su error como en la tragedia antigua (*anagnòrissi*) y, tras aceptar las críticas de los alumnos, comparte la responsabilidad con ellos. Como escribe Molins en el epílogo de la obra, «no hi ha bons ni dolents, tothom és cridat a ser el personatge coratjós que va abandonar la foscor de la caverna platònica en un viatge interior responsable i lúcid perquè la democràcia o la llibertat, l'educació, l'esperança i el pensament crítics és cosa de tots»⁵⁶. En este sentido, la propuesta teatral de Molins coincide con la visión filosófica de Esquirol que propone, frente a la frialdad de los

⁵⁵ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., pp. 108 y 111-112.

⁵⁶ M. MOLINS, *El Moviment*, cit., p. 119. Al final del epílogo, Molins cita al

movimientos fascistas o de extrema derecha, una educación rehumanizadora basada en la sensibilidad, la no indiferencia, el espíritu crítico y la conciencia –aspectos que el experimento del profesor de *El Moviment* logra desactivar casi por completo en sus alumnos–⁵⁷.

5. Apunte final

Como advertía Hannah Arendt: «Que política y libertad van unidas y que la tiranía es la peor de todas las formas de estado, la más propiamente antipolítica, recorre como un hilo rojo el pensamiento y la acción de la humanidad europea hasta la época más reciente. Sólo los estados tota-

pedagogo francés Henry Giroux, quien afirma que la educación se está convirtiendo cada vez más en una «herramienta de dominación» por las fuerzas de la ultraderecha en varios países del mundo. De ahí que reivindique la urgencia de desarrollar políticas capaces de despertar «sensibilidades críticas, imaginativas e históricas», y, en concreto, una pedagogía crítica que permita crear «las posibilidades para la transformación social e individual». Giroux también aduce que, para derrotar al fascismo, «es necesario hacer de la educación un principio organizador de política y, en parte, esto puede realizarse por medio de un lenguaje que exponga y desarme las falsedades, los sistemas de opresión y las relaciones corruptas del poder, al tiempo que deja claro que una alternativa futura es posible». H. GIROUX, *Terrorismo pedagógico y esperanza en tiempos de políticas fascistas*, en «El Viejo Topo», CCCLXXXII, 2019, pp. 65-72.

⁵⁷ J.M. ESQUIROL, *L'escola de l'ànima*, cit., p. 112. La profesora Lluïsa Cifre (IES Benicalap de Valencia) tuvo la amabilidad de explicarme la experiencia de lectura de *El Moviment* con sus alumnos 3º de ESO (15 años), llevada a cabo en mayo de 2024. A pesar de ser muy satisfactoria, también reveló el poco espíritu crítico de los estudiantes. A su modo de ver, les costó identificar el objetivo que quería transmitir la obra; se identificaron mucho con los adolescentes que la protagonizan hasta el extremo de seguir con agrado, al menos al principio, las pautas del profesor. Gradualmente, una parte de los estudiantes empezó a cuestionar lo que estaba pasando y a sentirse incómoda, mientras que el resto les criticaba porque se daban cuenta de que les estropeaba «el sueño». Les interesó la experiencia que expone la pieza –un profesor que le daba la vuelta a todo– sin entrar al principio, sin embargo, en todo lo que ello representaba. Cuando descubrieron lo que en realidad estaba pasando, la mayoría de estudiantes tuvo una reacción parecida a la de los personajes de *El Moviment*: se sintieron estafados por Carles. Con la ayuda de la profesora, se percataron de la xenofobia que transmitían los cantos del grupo (incluso les indignó el rechazo de la diversidad), pero les costó encontrar la relación entre el inicio y el final de la obra, y lo que estaba denunciando.

litarios y sus correspondientes ideologías [...] han osado cortar este hilo»⁵⁸. En tiempos de incertidumbre como los actuales, ante el avance de la extrema derecha en la esfera política, obras teatrales como *El Moviment*, centradas en el ecosistema educativo como sinécdoque de la sociedad y protagonizadas por adolescentes que llevan consigo el futuro, contribuyen a cuestionar los mecanismos que utiliza la ultraderecha para imponer sus puntos de vista y, reafirmando el sentido de lo político y de lo humano, plantean practicar una pedagogía crítica con capacidad emancipadora y trabajar para la perfectibilidad de la democracia como garante de los derechos humanos, civiles y políticos.

⁵⁸ H. ARENDT, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 2018, p. 72.

Anna CIOTTA

Università degli Studi di Torino
anna.ciotta@unito.it

I murales di Keith Haring a Barcellona. Il lascito dell'artista americano alla città

*I want to have everything in place so if I
do pass away things will continue with-
out me.*

Keith Haring

Riassunto

In occasione di un suo viaggio a Barcellona nel febbraio del 1989 l'artista americano Keith Haring realizzò due murales *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* e *Untitled*. Il primo, eseguito in una piazza nel cuore del Raval che un tempo era denominato Barrio Chino, quartiere, allora, molto degradato, frequentato da tossicodipendenti e prostitute, non esiste più ma è oggi visibile una sua copia collocata sul muro esterno del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) e così, in un certo qual modo, continua a mantenere viva la memoria dell'artista americano e del suo forte messaggio. Esso è un murale di grandi dimensioni, posto in uno spazio pubblico all'aperto, finalizzato alla lotta contro l'AIDS; è stato portato a termine in poche ore in un luogo molto frequentato proprio dalle principali vittime e bersaglio, per l'appunto, della malattia, i tossicodipendenti e le prostitute. L'iscrizione che campeggia nella sua parte finale e dà il titolo all'opera, non a caso in lingua spagnola, oltre che a rendere più chiaro e diretto il messaggio di speranza e di solidarietà, indica con icastica chiarezza i rischi e le insidie del virus dell'HIV. Il secondo murale fu eseguito sulla parete posteriore della cabina di un DJ nella allora discoteca Ars Studio di Barcellona ed è ancora esistente. *Untitled* costituisce un inno alla gioia, al divertimento, al ritmo, alla musica e alla danza. Le due opere artistiche, inoltre, rappresentano il lascito di Haring a Barcellona e hanno costituito l'oggetto di un particolare profilo di studio e di approfondimenti riguardanti gli aspetti orientali (calligrafia giapponese) della sua opera e la lezione da lui appresa dagli Egizi sui principi dei loro disegni e sul loro utilizzo dei simboli.

Parole chiave: Keith Haring, Barcellona, Murale, Calligrafia giapponese, Geroglifici egizi.

Abstract

During one of his trips to Barcelona in February 1989, the American artist Keith Haring created two murals *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* and *Untitled*. The first, executed in a square in the heart of the Raval that used to be called 'Barrio Chino', a very run-down neighbourhood at the time, frequented by drug addicts and prostitutes, no longer exists but a copy of it can now be seen on the outer wall of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) and, thus in a way, continues to keep alive the memory of the American artist and his strong message. It is a mural, placed in a public place open-air space, aimed exclusively at the fight against AIDS; it was completed in just a few hours in a place much frequented by precisely the main victims, and targets, of the disease, drug addicts and prostitutes. The inscription in the, not surprisingly, Spanish language, which stands out at the end and gives the work its title, serves not only to make the aforementioned message of hope and solidarity clearer and more direct, but also indicates with iconastic clarity the risks and pitfalls of the HIV virus. The second was executed on the back wall of a DJ booth in the then discotheque Ars Studio in Barcelona and still exists. *Untitled* is a hymn to joy, fun, rhythm, music and dance. The above two artistic works also represent Haring's legacy in Barcelona and have been the subject of a particular profile of study and insights into the oriental aspects (Japanese calligraphy) of his work and the lesson he learnt from the Egyptians on the principles of their drawings and their use of symbols.

Keywords: Keith Haring, Barcelona, Mural, Japanese Calligraphy, Egyptian Hieroglyphics.

1. I murales *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* e *Untitled*: genesi e vicende

Circa un anno prima di morire, e precisamente nel febbraio del 1989, l'artista americano Keith Haring¹ (Reading, 1958 – New York, 1990)

¹ A. CIOTTA, *L'efficacia comunicativa, narrativa e didascalica di Mickey Mouse nelle opere di Keith Haring dedicate alla tutela della salute pubblica e al benessere sociale*, in «eHumanista/IVITRA», XXV, 2024, pp. 104-130, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume25/1.7.%20Ciotta.pdf>>; B. GOOCH, *Radiant. The Life and Line of Keith Haring*, New York, HarperCollins Publishers, 2024; R.S. SHAWN, *Keith Haring Book: A Radiant Revolution in Art*, s.l., independently published, 2024; K. HARING, *Keith Haring: 31 subway drawings*, Princeton, Princeton University Press, 2021; A. KOLOSSA, *Keith Haring, 1958-1990. A life for art*, Köln, Taschen, 2021; K. HARING, *Diari*. Milano, Mondadori, 2019; *Keith*

realizzò due murales a Barcellona, rispettivamente, nel Barrio Chino e nella discoteca Ars Studio.

Del primo, dal titolo *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, eseguito in una piazza nel cuore del Raval, un tempo era denominato Barrio Chino, un quartiere, allora, molto degradato, frequentato da tossicodipendenti, e infestato dalla droga e dalla prostituzione, non esiste più l'originale ma è oggi visibile una sua copia collocata sul muro esterno del Museu d'Art Contemporani de Barcelona² (MACBA).

Molto meno esteso rispetto al precedente, il secondo, denominato *Untitled*, fu eseguito sulla parete posteriore della cabina di un DJ nella discoteca Ars Studio³ sita in Carrer d'Athenes, 27.

I murales, oltre a costituire il generoso lascito dell'artista a Barcellona, occupano anche un importante ruolo nell'ambito della sua produzione artistica perché permettono di approfondire taluni profili concernenti gli aspetti orientali (calligrafia giapponese) della sua opera e la lezione da lui appresa dagli Egizi sui principi dei loro disegni e sul loro utilizzo dei simboli. Profili, questi ultimi, che, essendo rintracciabili anche in altre opere dell'artista, consentono di pervenire a una conoscenza più completa ed esaustiva di una parte significativa della sua opera.

Nell'inverno del 1989 l'artista americano si era recato a Madrid per la fiera d'arte ARCO e voleva vedere Barcellona prima di lasciare la Spagna e di recarsi in Marocco. Un giovedì sera di febbraio dello stesso anno si ritrovò a un ricevimento d'arte presso la Galleria Joan Prats, sulla Rambla de Catalunya, che esponeva le opere dell'artista locale Frederic Amat, e lì

Haring, ed. D. Pih, London, Tate Publishing, 2019; *Keith Haring – The Alphabet*, edited by D. Buchhart, E. Lahner and K.A. Schröder, Vienna, The Albertina Museum, 2018; J. DORING – C. VON DER HOSTEN, *Keith Haring posters*. Munich, Prestel Verlag, 2017; *Keith Haring. The political line*, ed. D. Buchhart, London, Prestel, 2014; K. HARING, *Keith Haring Journals*, New York, Penguin Group, 2010 (ristampa nel 2025); *Keith Haring*, eds. J. Deitch, S. Geiss and J. Gruen, New York, Rizzoli International Publications, Inc., 2008; R. BARILLI, *Haring*, Art e Dossier, inserto redazionale allegato al n. 162 dicembre 2000, Firenze, Giunti, 2000; J. GRUEN, *Keith Haring. The Authorized Biography*, New Work, Simon and Schuster, 1992; J. RUBELL, *Interview with Keith Haring*, in «Arts Magazine», September 1990, pp. 52-59; R. RICARD, *The Radiant Child*, in «ArtForum», XX, December 1981, pp. 35-43.

² D'ora in avanti: MACBA.

³ Haring scrisse che vi si era recato la prima sera di permanenza a Barcellona, città, quest'ultima, che egli riteneva molto più tollerante di Madrid e nelle cui strade la vita era più vivace. (K. HARING, *Diari*, cit. p. 301).

incontrò una vecchia amica di New York, Montse Guillén⁴, esperta d'arte e di cibo che gli propose di fare qualcosa per la città e di lasciarle un segno della sua arte. Egli accettò, imprimendo, come fu scritto, «una traccia di grande luce» su un muro di Barcellona⁵. L'unica condizione posta da Haring fu quella, di poter scegliere il luogo in cui avrebbe realizzato la sua opera, luogo che, peraltro, prontamente individuò in una piazza del Raval, famosa, come accennato, per essere frequentata da tossicodipendenti e da prostitute. Decise, pertanto, di lavorare sul contrafforte di un muro in Plaça Salvador Seguí, tra Carrer Robadors e Carrer Sant Pau, disseminata di siringhe, che gli ricordava i quartieri marginali di New York dove aveva iniziato a lavorare⁶. La rapidità con cui l'opera fu eseguita in uno spazio pubblico di Barcellona tanto degradato fu dovuta essenzialmente all'intervento dell'Ajuntament de Barcelona che diede subito tutte le necessarie autorizzazioni. L'evento, menzionato nella pagina del suo diario del 24 febbraio⁷, fu concordato con il pittore per il 25 febbraio 1989 ma dalla documentazione acquisita è emerso che egli eseguì il lavoro, solo due giorni dopo, precisamente, il 27 febbraio dello stesso anno⁸. L'eccezionale risonanza mediatica⁹ di cui poté godere il murale fu dovuta essenzialmente alle conoscenze dell'amica Montse Guillén, capace di radunare in così poco

⁴ Montse Guillen insieme all'artista catalano multidisciplinare Antoni Miralda aveva realizzato il famoso ristorante-galleria di TriBeCa, El Internacional Restaurant che aveva introdotto negli Stati Uniti il concetto di tapas (W. SHANK, *Blood Line*, in «Metropolitan Barcelona be part of it», <<https://www.barcelona-metropolitan.com/features/culture/keith-haring-barcelona/>>).

⁵ W. SHANK, *Blood Line*, cit.

⁶ *TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA. Together we can stop AIDS*, 1989 (2014), digital repository, technical sheet, request image, <<https://www.macba.cat/en/obra/r1465-todos-juntos-podemos-parar-el-SIDA/>>.

⁷ K. HARING, *Diari*, cit., p. 301.

⁸ Tale dato è stato ricavato da un documento ufficiale acquisito via e-mail in data 17-XII-2024 dal Servei de Museus i Protecció de Béns Mobles, Direcció General del Patrimoni Cultural, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya; *TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA*, cit.; e dal video realizzato il 27-28-II-1989 che ritrae l'artista mentre realizza i due murali di Barcellona (Realización y Dirección artística: Catas Condominas. Editor de video: Germán Algarra. Banda sonora y producción: Cesar de Melero), <https://www.youtube.com/watch?v=T-sEg_b3Fic>.

⁹ Lo stesso Haring annota nella pagina del suo diario del 24 febbraio 1989 che erano presenti «tutte e tre le stazioni televisive, due locali e una nazionale» (K. HARING, *Diari*, cit., p. 302).

tempo una così ampia concentrazione di rappresentanti della stampa. Vi parteciparono, infatti, molti fotografi di giornali e riviste, tra cui l'edizione spagnola di *Vogue*, e una troupe televisiva, oltre al solito capannello di pubblico formato soprattutto da ragazzini, a cui regalava *gadget* e caramelle.

Haring racconta di essere arrivato sul posto alle ore 12:00 in punto e di aver trovato il muro già pronto, con la stampa già presente, insieme con una *troupe* televisiva, e di aver iniziato a lavorare, quasi subito¹⁰.

Tra la folla presente vi erano molti ragazzini, tra cui uno, di nome David che, non solo protestò per tutto il tempo il suo lavoro dalle interferenze degli altri ragazzi, ma addirittura volle farsi fotografare con lui e lo aiutò, alla fine, a ripulire il muro, rendendosi anche protagonista, pertanto, di un episodio ritenuto dall'artista «il fatto di spicco» tra quelli accaduti nei due giorni trascorsi a Barcellona¹¹.

Il murale misura di 33¹² x 2 metri¹³, fu realizzato con vernice plastica rossa¹⁴ ed eseguito in circa cinque ore, come previsto dallo stesso artista, nella mattinata del 27 febbraio 1989.

Nei suoi diari egli sottolinea la difficoltà di lavorare su una superficie obliqua che mostrava una angolazione tanto forte da costringerlo ad adattarvi i movimenti del corpo necessari a eseguire il lavoro, nel senso che era costretto ad allungarsi e a piegarsi per seguire l'andamento tortuoso della sua superficie e per poter, quindi, lavorare sulla stessa. Al ritmo della musica *house* che proveniva dalla sua radiocassetta, e durante tutto il tempo dell'esecuzione, egli imprimeva, infatti, al suo corpo il movimento tipico di una danza, mostrando, con ciò, una grande dose di adattabilità fisica al

¹⁰ K. HARING, *Diari*, cit., p. 301.

¹¹ David fu il protagonista di un gesto molto tenero nei confronti dell'artista americano: poiché il giorno dopo, quando l'artista ritornò sul luogo per fotografare il muro, David doveva andare a scuola, uno del vicinato gli consegnò, da parte sua, un regalo, consistente in un portamatite e in una matita (K. HARING, *Diari*, cit., p. 303).

¹² Un'altra fonte riporta come lunghezza del murale quella di 34 metri (W. SHANK, *Blood Line*, cit.).

¹³ Il dato è riportato dal riepilogo della scheda descrittiva delle 36 fotografie del murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, realizzate il 27-II-1989 dal fotografo Ferran Pujol Roca e conservate presso l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, <<https://catalegarxiu.municipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@674834>>.

¹⁴ Tali dati sono stati tratti da un documento ufficiale acquisito in data 17-XII-2024 dal Servei de Museus i Protecció de Béns Mobles, Direcció General del Patrimoni Cultural, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

lavoro che stava svolgendo: tanto più che egli lavorava ascoltando musica ad alto volume. Egli riporta, infatti, nei suoi diari che «per stare in equilibrio e mantenere la continuità richiesta» era costretto a inventare pose sempre diverse rispetto a quelle normali¹⁵.

Il murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* fu realizzato su un contrafforte del muro di un edificio fatiscente. Pertanto, dopo alcuni anni, l'opera che già era stata concepita come effimera dal suo autore, anche a causa dei danneggiamenti e degli atti vandalici subiti come, tra gli altri, la sovrapposizione di altri graffiti, nel 1992, in occasione della ristrutturazione della Plaça Salvador Seguí, e nell'ambito del Pla Especial de Reforma Interior, o PERI, del Raval che lo aveva, peraltro, espressamente previsto, si decise la demolizione dell'edificio con la conseguente distruzione del murale. Tuttavia, successivamente, l'Ajuntament de Barcelona, nel tentativo di recuperarlo in qualche modo, incaricò Daniel Giralt Miracle e Antònia Maria Perelló, rispettivamente direttore e curatrice del MACBA, di valutare le reali condizioni in cui versava l'opera e di presentare, a tal fine, una proposta¹⁶.

Quando, però, fu chiaro che l'originale non poteva essere conservato, un'*équipe* di restauratori ingaggiata dallo stesso Ajuntament de Barcelona iniziò, nel settembre 1992, il processo di trasferimento del murale su un supporto che fu poi depositato al MACBA. La proposta, infatti, di spostare l'intero muro, pietra per pietra, fu scartata a causa del suo stato di degrado e perché si ritenne che l'operazione avrebbe avuto un carattere archeologico e non sarebbe stata conforme allo spirito dell'opera originale. Da allora, il MACBA ha riprodotto l'opera due volte: nel novembre 1996 e, due anni dopo, nel 1998. In entrambe le occasioni, la copia del graffito originale è stata riprodotta per alcuni mesi su un muro di cemento all'esterno del citato museo, precisamente sul muro che collega Carrer de Ferlandina a Plaça Joan Coromines. Nel febbraio 2014, in concomitanza con il 25° anniversario della creazione del murale di Haring, essa è stata riprodotta sullo stesso muro esterno¹⁷ con l'approvazione della The Keith Haring Foundation, dell'Ajuntament de Barcelona e del MACBA¹⁸.

¹⁵ K. HARING, *Diari*, cit., p. 303.

¹⁶ W. SHANK, *Blood Lines*, cit.

¹⁷ Si veda in merito il link <<https://www.macba.cat/en/obra/r1465-todos-juntos-podemos-parar-el-sida/>>.

¹⁸ *TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA.*, cit.

Mediante un lavoro meticoloso e laborioso lo *staff* di conservazione e installazione del MACBA ha così dato nuova vita, miracolosamente, all'opera, ripristinando il suo disegno e, anche se la spontaneità della pennellata che era una delle principali caratteristiche della sua pittura è andata perduta, è riuscito, spruzzando la vernice attraverso i fori nella plastica e poi collegando i vari punti, a mantenere intatta la potenza espressiva del rosso vivo delle sue pennellate. Esse, infatti, sembrano aver acquistato nuova vita, continuando a percorrere, come vividi rivoli di sangue, la parete grigia di cemento su cui insistono. Tuttavia, a parere della conservatrice Silvia Noguer, la copia destinata a essere permanente è quella del 1992, che infatti viene utilizzata come copia master in quanto, sempre a suo avviso, ha mantenuto intatte tutte le sfumature di colore¹⁹.

Il murale è idealmente divisibile in tre sezioni. Per descriverne il soggetto, bisogna iniziare dalla prima, in cui appaiono quattro uomini con le braccia in alto in segno di esultanza, posti sulla sinistra, uno dei quali, con un braccio, stringe un bambino mentre, con l'altro, compie il medesimo gesto degli altri tre uomini (Fig. 1) a indicare, per l'appunto, la vittoria sull'AIDS/SIDA. La malattia, che negli anni Ottanta era ancora mortale, è rappresentata come un famelico grosso serpente pronto a fagocitare tutti quelli che gli si avvicinano (Fig. 2), adoperando vari mezzi tra cui la siringa posizionata tra le sue spire mortali, con la punta rivolta verso il basso, così da apparire pronta all'uso (Fig. 3). Un uomo morto (Fig. 4) giace rigido a terra sotto le sue spire e alla sinistra della suddetta siringa, stecchito, con le braccia alzate aderenti al viso e tre X, posizionate a corona sopra di lui in corrispondenza del capo, ne rappresentano, probabilmente, la condizione di bersaglio della droga e del virus dell'HIV²⁰. Una forbice umana, i

¹⁹ W. SHANK, *Blood Lines*, cit.

²⁰ La X, come accennato, evidenzia un soggetto e lo contrassegna come bersaglio. L'individuo, generalmente, presenta una X rossa (A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, in *Keith Haring – The Alphabet*, cit., p. 209). Il segno X ricorre spesso nell'opera di Haring e può riferirsi alla *Generation X Culture* degli anni Ottanta, termine coniato dal romanziere Douglas Coupland nel suo romanzo *Generation X*, pubblicato 1991, nel quale venivano indicati i figli degli hippies come una generazione di giovani senza identità, oscura, immotivata che non sapeva dove andare né quali risultati raggiungere e che riteneva di vivere sotto la costante minaccia dell'AIDS, in una società senza ideali e infestata da mali come l'omofobia, la misoginia, l'abuso sui minori e sulle donne, lo stupro, il cancro, il divorzio, la disoccupazione e l'insoddisfazione per la natura del loro lavoro. L'artista utilizzò la X in quanto la riteneva in grado

cui anelli sono costituiti da due uomini trancia il corpo del serpente e, alla sua destra, si trova un omino radiante che sembra sollevare con le braccia le sue spire, come un nuovo titano/omino radiante (Fig. 5). Quest'ultima scena sta a indicare che l'uomo può stroncare il male abbattendo il terribile rettile se, naturalmente, sarà supportato dalla solidarietà degli altri uomini e adopererà tutte le opportune cautele sanitarie nei rapporti sessuali. Tra le sue spire si notano anche due uomini che si abbracciano (Fig. 6), esprimendo, in tal modo, il valore assoluto e universale dell'amore, indipendentemente dal colore della pelle e dall'orientamento sessuale di chi lo prova. Un preservativo è posto sulla coda dell'animale e sventola come una bandiera ammainata, e alla sua destra si vede un omino radiante seduto a terra con le gambe divaricate e con il braccio sinistro sollevato in segno di esultanza (Fig. 7). Tale immagine richiama chiaramente quel trionfo che il gruppo di quattro uomini collocati nella parte sinistra del murale aveva già preannunciato, con il gesto delle braccia in alto, e che, a parere dell'artista, si rendeva tanto più indispensabile conseguire, per la necessità di salvaguardare dall'infezione le generazioni future, come attesta l'immagine del già ricordato bambino, non a caso inserito nel gruppo dei quattro uomini inneggianti alla vittoria (Fig.1).

Nella seconda ipotetica sezione, procedendo nell'ideale nastro narrativo, si osservano tre omini radianti sovradimensionati (Fig. 8), rispettivamente, con gli occhi, le orecchie e la bocca coperti dalle mani, con l'indicazione delle tre X sul loro busto²¹. I tre omini radianti alludono, probabilmente, alla condizione dei malati dell'AIDS, bersaglio dei fendenti inflitti dal governo americano e della Chiesa cattolica con gli atteggiamenti colpevolmente omissivi assunti nei confronti dell'epidemia, etichettata come "cancro degli omosessuali", pertanto, ignorata nella sua vera natura di piaga sociale e, conseguentemente, sottovalutata, e non ancora seriamente affrontata con l'onestà e la sincerità necessarie. Dopo di loro, appare nuovamente il serpente, come seduto sul trono formato dalle sue stesse spire attorcigliate, in posizione di attacco, al di sotto del quale, all'altezza

di rappresentare perfettamente anche il suo tempo, contrassegnato dalla presenza degli stessi mali (M. DANESI, *Keith Haring: The Artist as a Semiotician – An Introduction*, in *Keith Haring – The Alphabet*, cit., p. 24).

²¹ Si precisa che soltanto due omini radianti, ossia, quelli raffigurati con le mani, rispettivamente, sopra le orecchie e la bocca sono visibili nell'immagine fotografica di cui alla Fig. 8.

della bocca, si trova un uomo sottodimensionato che brandisce un bastone a mo' di arma per colpire a morte il terribile rettile (Fig. 9). Lo spaventoso rettile mortifero ha la testa rivolta in segno di complicità verso i suoi sodali, rappresentati dai tre omini radianti che "non vedono, non sentono e non parlano", correi, come accennato, dell'atroce crimine di portare a termine la sua opera distruttrice.

Nella terza sezione, otto omini radianti, sottodimensionati rispetto alle altre figure probabilmente per far posto alle lettere in maiuscolo della scritta *TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA*, si tengono per mano gioiosamente e si aiutano l'un l'altro, sorreggendo con le braccia due di loro che sono seduti a terra con le gambe divaricate, stroncati probabilmente dai terribili effetti del virus e senza la forza di rialzarsi da soli. Tutti loro sembrano incorniciare tale icastica iscrizione che sintetizza la finalità educativa e sociale del murale secondo l'autore.

L'opera originaria rappresenta una delle più iconiche di tutta la sua produzione. È stata realizzata in vernice plastica, di colore rosso intenso molto vivo che ne enfatizzava la visibilità e ne accresceva la drammaticità del tema trattato, pur appartenendo al filone dei suoi progetti pubblici²² con finalità educative e, nello specifico, sociale e sanitaria. È particolarmente significativa ed efficace dal punto di vista della comunicazione, perché è posta in una piazza pubblica, come anticipato, ed è finalizzata alla lotta contro l'AIDS. È stata, infatti, eseguita in un luogo molto frequentato proprio dalle persone cui era indirizzata e che avrebbero dovuto beneficiare del messaggio in essa contenuto, ricavando dalla scritta stessa, non a caso esplicitata nella loro stessa lingua, la necessaria consapevolezza in merito agli strumenti necessari a debellare il virus dell'HIV. Essa rappresenta, infatti, nel pensiero dello stesso Haring «solo un tentativo di raggiungere le persone che ci vivono davvero e sono coinvolte ogni giorno»²³ e il suo messaggio è quello di aiutare le persone a essere più coscienti ed attente al problema dell'AIDS, evitando così di contrarre il virus mortale. Haring,

²² Si segnala che tra il 1984 e il 1989 l'artista ha realizzato diversi murales tra cui *Collingwood mural*, eseguito a Melbourne in una ex-scuola tecnica; *Crack is Wack*, realizzato nelle vicinanze di un'importante strada di New York, nel 1986; *Tower*, del 1987 nell'ospedale di Parigi *Necker des Enfants malades*; *Untitled*, portato a termine nel 1987 nella Caffetteria del Museum of Contemporary Art di Antwerp in Belgio; *Tuttomondo*, su un muro esterno della Chiesa di Sant'Antonio Abate a Pisa nel 1989; e *Monte Carlo Mural*, del 1989, nel *Princess Grace Maternity Hospital* di Monte Carlo.

²³ K. HARING, *Diari*, cit., p. 303.

inoltre, combinando nell'esecuzione del murale musica, danza e pittura²⁴, a parere di chi scrive, sembra aver dato vita a una nuova tecnica artistica che unisce la pittura alla danza e che pare, del resto, essere anche in linea con la sua concezione della pittura intesa come movimento e come performance²⁵. Il murale, inoltre, per il suo soggetto e per la sua ubicazione, si pone come una formidabile cassa di risonanza delle idee che l'autore da sempre nutriva sui temi fondamentali che costituivano la base dell'attivismo sociale e politico praticato durante tutta la vita e il fondamento della sua concezione dell'Arte, intesa come arte pubblica e democratica. Nel senso che il pubblico, mediante la interpretazione del murale, la comprensione dei suoi simboli e delle sue implicazioni, completa, per così dire, il processo di perfezionamento dell'opera d'arte, iniziato dall'autore il cui unico compito, pertanto, è, secondo lo stesso artista, quello di «dipingere immagini» che sono il frutto delle sue ricerche personali e dei dati da lui raccolti. L'artista, afferma, pertanto, di avere l'unica funzione di *trait d'union* tra le immagini da lui create e il pubblico il quale, pertanto, pur essendo in contatto con l'artista, è libero di dare, di quelle immagini, la propria lettura²⁶.

Il murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, con la sua struttura di lunga striscia orizzontale, può considerarsi un nastro narrativo composto da figure e parole. Presenta, infatti, immagini, accompagnate in una scena da una parola (SIDA) e in quella finale da una frase (TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA) che si snodano da sinistra a destra e sono collegate da un nesso consequenziale. Esse sono disposte secondo una sequenza espositiva che si sviluppa longitudinalmente, come fosse la *strip* di un *cartoon*. Il suo messaggio è affidato alla scritta conclusiva TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA, che appare quasi come un fumetto, sebbene non ne abbia la tipica forma, ed è al tempo stesso un richiamo rivolto alla gente del quartiere del Raval per combattere l'AIDS mediante la solidarietà e in unità di intenti e di azioni, un monito indirizzato alle istituzioni a non persistere nella inerzia e nell'indifferenza e una

²⁴ A tal proposito, è utile visionare il video realizzato il 27-28-II-1989 che ritrae l'artista mentre esegue i due murales di Barcellona (Realización y Dirección artística: Catas Condeminas. Editor de video: Germán Algarra. Banda sonora y producción: Cesar de Melero), <https://www.youtube.com/watch?v=T-sEg_b3Fic>.

²⁵ K. HARING, *Diari*, cit., p. 21.

²⁶ K. HARING, *Keith Haring Journals*, cit., pp. 48-49

speranza, da lui nutrita, di vincere al più presto il male che aveva mietuto già tante vittime, tra cui alcuni suoi carissimi amici.

Il murale, di grandi dimensioni, è particolarmente significativo nell'ambito delle sue opere finalizzate alla battaglia contro l'AIDS, perché aveva come oggetto unico ed esclusivo la lotta contro il virus HIV e per la sua grande visibilità, ottenuta attraverso una particolare localizzazione da lui stesso del resto accuratamente individuata e scelta, mediante la quale gli è stato possibile far giungere il messaggio in esso contenuto non soltanto a un qualsivoglia pubblico ma, in particolare, a quel pubblico costituito proprio dalle persone cui era rivolto e che avrebbero potuto trarre da esso beneficio²⁷.

Haring non fu, tuttavia, l'unico artista a trattare il tema dell'AIDS. Tra gli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta, in particolare negli Stati Uniti, in Spagna, Gran Bretagna e Canada, operò infatti, una serie di artisti, in genere omosessuali e morti di AIDS, i quali evidenziarono la gravità del problema e con le loro opere intesero sensibilizzare l'opinione pubblica in merito e sollecitare azioni da parte delle istituzioni pubbliche in favore della cura e prevenzione della malattia, come fece, appunto, con la famosa performance *Carrying* lo spagnolo Pepe Espaliú, da cui nel 1992, prese vita

²⁷ Si deve ricordare, a tal riguardo, che nell'ambito di tale produzione, oltre a quelle già ricordate, l'artista realizzò due opere, coeve al murale barcellonese preso in esame, che o non possiedono la medesima visibilità in quanto realizzate in un luogo privato oppure sono anch'esse dotate di grande visibilità, essendo ubicate in un luogo pubblico all'aria aperta, ma non hanno, come oggetto esclusivo il tema dell'AIDS. Egli eseguì, infatti, un affresco dal titolo *Once Upon a Time*, nel 1989, nel bagno degli uomini di un centro LGBT a Manhattan nel quale sembra esortare la comunità gay maschile ad avere una sessualità appagante e gioiosa ma anche a essere prudenti al fine di prevenire il contagio da HIV. L'affresco, pur contenendo un messaggio sostanzialmente simile a quello del murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, e consistente nell'invito a contrastare l'AIDS tramite la prevenzione, non è stata realizzato, in un luogo pubblico all'aria aperta, e dunque, non è in grado di raggiungerne i medesimi eccellenti esiti comunicativi. Inoltre, nello stesso anno 1989, realizzò il murale *Tutto-mondo*, che pur essendo stato eseguito in uno spazio pubblico all'aperto, come il muro esterno della chiesa di Sant'Antonio Abate a Pisa, e possedendo, quindi, una visibilità assimilabile a quella del murale barcellonese, non ne tratta, tuttavia, il medesimo tema in maniera esclusiva. Esso affronta, infatti, mediante la rappresentazione della forbice che ha per anelli due uomini radianti e trancia il serpente terrificante, presente anche nel murale esaminato, il tema della lotta contro il male in generale, che può includere anche quella contro l'AIDS.

il collettivo *The Carrying Society* finalizzato alla lotta all'AIDS. L'azione si svolgeva nelle strade di San Sebastián e di Madrid e consisteva nel far passare il corpo dell'artista spagnolo dalle braccia di una coppia a quelle di altre, senza soluzione di continuità e senza che mai, quest'ultimo, toccasse il suolo: a significare la fragilità e il bisogno aiuto dei malati di AIDS e la necessità dell'intervento pubblico in loro favore.

Lo statunitense David Wojnarowicz, pittore, scrittore, fotografo e attivista in favore delle persone affette da AIDS, condivise con Haring la sostanza delle lotte condotte da ACT UP contro il colpevole silenzio delle autorità sul fenomeno dell'AIDS, sintetizzata nella scritta SILENCE = DEATH che di fatto equipara il silenzio omertoso delle istituzioni alla morte. Per rappresentare lo stesso concetto e fare la stessa denuncia collegandosi idealmente all'immagine presente nel murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, consistente in un omino radiante che si copre la bocca con le mani per esprimere la medesima denuncia, egli, addirittura, si fece cucire le labbra.

Altri artisti come il celebre fotografo statunitense Robert Mapplethorpe e il britannico Michael Derek Elworthy Jarman, regista, direttore della fotografia, sceneggiatore, scrittore e pittore, si adoperarono in favore degli omosessuali e della lotta contro l'AIDS. Particolarmente efficace, poi, fu l'azione svolta dal gruppo canadese General Idea che realizzò il logo dell'AIDS nel 1987, ispirandosi all'immagine pop art del famoso Love di Robert Indiana, del 1964. Realizzato in diversi colori, era sovrapponibile a qualsiasi supporto e aveva lo scopo di sensibilizzare la società sulla malattia e per questo era visibile nei luoghi pubblici e sui mezzi di trasporto. Particolarmente efficace l'installazione eseguita dallo stesso gruppo dal titolo *One year/One day of AZT* del 1991, che illustrava le modalità della cura, tramite la pillola AZT (azidotimidina), seguita da un artista del gruppo Felix Partz, che la assumeva cinque volte al giorno per un totale di 1825 unità all'anno. L'opera è composta, infatti, da cinque grandi capsule bianche e blu disposte sul pavimento, indicanti l'assunzione giornaliera della medicina e da 1825 capsule bicolore posizionate sulle pareti dell'ambiente, corrispondenti all'assunzione annuale.

2. Il murale *Untitled*: un destino ancora incerto

Il murale *Untitled* (Fig. 11), conosciuto anche *Acid*²⁸ o come *Niño flor*²⁹, fu eseguito su una parete dell'allora discoteca Ars Studio³⁰. Fu dipinto in poche ore dal rientro da una cena mentre il fidanzato dell'artista, Gil Vázquez, suonava nella cabina dello stesso locale musica *Acid house*³¹. Fu dichiarato bene culturale di interesse nazionale³² (BCIN) nel 2022.

La sua storia e le sue vicende³³, al pari di quelle di *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, furono travagliate, così come difficoltosa e complessa fu anche la procedura finalizzata alla sua dichiarazione di bene culturale di interesse nazionale.

Fu realizzato il 28 febbraio 1989³⁴ sulla parete posteriore della cabina del DJ della discoteca menzionata, probabilmente, come omaggio all'*Acid*

²⁸ La denominazione è presente in un documento ufficiale acquisito in data 17-XII-2024 dal Servei de Museus i Protecció de Béns Mobles, Direcció General del Patrimoni Cultural, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

²⁹ Tale denominazione si trova indicata in un articolo del 2021 (T. SESÉ, *El único mural de Keith Haring que resiste en Barcelona, se enfrenta a un futuro incierto*, in «La Vanguardia», 29-V-2021, <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20210529/7487913/unico-mural-keith-haring-resiste-barcelona-enfrenta-futuro-incierto.html>>).

³⁰ La discoteca era, al tempo, molto alla moda ed era considerata la migliore di Barcellona. Infatti, vi lavorava il famoso DJ César de Melero. Haring vi si recò per ascoltare musica *house* e *Acid house* tutte le notti della settimana che trascorse in città (O. RODRIGUEZ, *La noche que el artist Keith Haring bailó Acid house en la mejor discoteca de Barcelona*, in «El Nacional.cat», 17-V-2022, <https://www.elnacional.cat/es/cultura/keith-haring-acid-mural-discoteca-barcelona_758685_102.html>).

³¹ T. SESÉ, *El único mural de Keith Haring que resiste en Barcelona, se enfrenta a un futuro incierto*, cit.

³² Da una comunicazione ufficiale del 28-II-2025 del Servei de Museus i Protecció de Béns Mobles, Direcció General del Patrimoni Cultural, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, che fa espresso riferimento a un comunicato stampa (<<https://govern.cat/gov/notes-premsa/421435/govern-declara-bcin-mural-acid-keith-haring-barcelona>>) del 17-V-2022 si è appreso che il murale *Untitled* è stato dichiarato bene culturale di interesse nazionale (BCIN) e che non si hanno notizie sulla sua ubicazione attuale.

³³ Nel 2021 un articolo pubblicato in un periodico informava che il destino del murale *Untitled* era molto incerto (T. SESÉ, *El único mural de Keith Haring que resiste en Barcelona, se enfrenta a un futuro incierto*, cit.).

³⁴ La data della realizzazione del murale *Untitled* è stata ricavata dal video citato in precedenza nella nota 24, online, <https://youtu.be/T-sEg_b3Fic> e sembra quella

*house*³⁵, un genere di *electronic dance music*, suonato dal suo fidanzato. La discoteca fu chiusa nel 1992 e il locale fu trasformato in una sala di biliardo denominata Club Billares Ars, ora chiusa definitivamente. L'artista lo dipinse in cinque ore al ritorno da una cena.

Nel gennaio del 2022 fu iniziato un procedimento per dichiararlo bene culturale di interesse generale. Notizie provenienti dall'*entourage* della proprietà davano per certo che l'opera sarebbe rimasta a Barcellona e sarebbe stata sistemata in un locale aperto al pubblico. Si prospettarono, allora, riguardo alla sua collocazione, due differenti opzioni: o sarebbe stata traslata nel Moco Museum Barcelona oppure trasferita in una casa di riposo per anziani nella quale sarebbero state organizzate visite a cadenza mensile. Tuttavia, nello stesso anno, il nuovo inquilino della sala di biliardo, dichiarò di voler usufruire di una clausola del contratto di locazione che gli attribuiva il diritto di proprietà sull'opera stessa oppure quello di venderla a un privato al prezzo di 80.000 euro. A questa pretesa si opposero i proprietari dell'immobile che, dopo aver rescisso il contratto di locazione, la acquistarono dall'inquilino per una cifra mai dichiarata. In seguito a tale evento, l'architetto Josep Julià divenne il nuovo custode del murale, prospettando due ipotesi per dare una idonea destinazione allo stesso. La prima prevedeva la sua traslazione nel citato Moco Museum Barcelona, ma la restauratrice Gisela Bosom, incaricata di redigere una relazione sulla fattibilità di tale operazione dichiarò che essa sarebbe risultata molto difficile, perché l'opera era stata realizzata su un muro portante. Pertanto, avanzò una seconda ipotesi. Nel caso la relazione ne avesse sconsigliato la

più attendibile. Per completezza d'informazione si deve tuttavia rilevare che un articolo pubblicato su un periodico riporta, invece, che la data di esecuzione è quella del 27-II-1989 (*Barcelona-Haring* (y2), in «La Vanguardia», 29-V-2021, <<https://www.lavanguardia.com/opinion/20210529/7490000/barcelona-haring-2.html>>). Un'altra fonte, però, riporta che il murale sarebbe stato eseguito alla fine della giornata di sabato 25 febbraio 1989 (W. SHANK, *Blood Line*, cit.).

³⁵ L'*Acid house* era un genere di *electronic dance music* che si caratterizzava per il suo suono iterativo e magnetico. Ebbe origine a Chicago durante la seconda metà degli anni Ottanta come sottotipo della musica *house*. In seguito, acquistò popolarità anche nel Regno Unito e da esso si generò anche un movimento giovanile e culturale ispirato all'ideologia hippie, diffusa negli anni Sessanta negli Stati Uniti, il cui ideale era vivere una vita libera e avulsa da ogni imposizione da parte di qualsivoglia autorità. I giovani hippies denominati "figli dei fiori" indossavano vestiti con decorazioni floreali dai colori sgargianti e il loro slogan era: «mettete dei fiori nei vostri cannoni».

sua rimozione, avrebbe modificato il progetto della residenza per anziani, prevedendo la collocazione di *Acid* nel soggiorno della struttura con la possibilità di accedervi separatamente per consentire la visita di turisti e studiosi per almeno quattro volte al mese in giorni e orari stabiliti, in analogia, del resto, a quanto accade per tutti i beni culturali³⁶.

Tuttavia, mesi dopo, e precisamente nel maggio del 2022, la stampa riportò la notizia che il murale era stato inserito in un piano speciale di sviluppo urbano approvato dall'Ajuntament de Barcelona, che prevedeva la demolizione dell'edificio in cui era stato eseguito e la sua sostituzione con un centro geriatrico. L'Ajuntament de Barcelona, nell'intento di salvarlo dalla distruzione, comunicò alla Direcció General de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya lo stato del murale, evidenziando la necessità che fosse considerato un bene culturale. A questo punto, attraverso un lavoro di coordinamento tra le varie amministrazioni, il 17 maggio dello stesso anno il murale fu catalogato come bene culturale, in occasione della Giornata internazionale contro la fobia LGTBI, anche in omaggio all'artista morto di AIDS nel 1990, e la direttrice generale del Patrimoni de la Generalitat de Catalunya, Sònia Hernández, dichiarò che al murale *Acid* era stato attribuito il «massimo grado di protezione» previsto per i beni mobili e immobili, consistente nell'impossibilità di essere «staccati e spostati dalla loro ubicazione attuale». Da quel momento in poi, sui proprietari dell'immobile grava l'obbligo di conservare e proteggere l'opera artistica senza potersene mai liberare o distruggerla. Inoltre, se desidereranno mettere in vendita l'immobile in cui si trova il bene, dovranno comunicarlo alla Generalitat de Catalunya, che avrà il diritto di farsi avanti per acquistarlo³⁷. L'informazione circa l'avvenuta dichiarazione di bene culturale di interesse nazionale (BCIN) è stata confermata, come accennato, da un documento ufficiale³⁸, datato 17-V-2022.

Recentissime informazioni hanno permesso di conoscere con esattezza e dovizia di particolari l'ubicazione attuale e il destino futuro dell'opera

³⁶ T. SESÉ, *El único mural de Haring en Barcelona se exhibirá en el Moco o en una residencia de ancianos*, in «La Vanguardia», 13-I-2022, <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20220113/7983335/mural-haring-barcelona-exhibira-moco-residencia-ancianos.html>>.

³⁷ C. CLARET VILASECA, *Salvat un grafiti de Keith Haring d'una antiga discoteca barcelonina*, 17-V-2022, <<https://www.3cat.cat/324/salvat-un-grafiti-de-keith-haring-duna-antiga-discoteca-barcelonina-que-pot-anar-a-terra/noticia/3164650/>>.

³⁸ Vid. nota 32.

artistica. Infatti, nel mese di marzo 2025, è stato possibile acquisire notizie precise in merito, fornite dall'architetto Josep Julià che è stato incaricato dalla Generalitat de Catalunya di proteggere il murale durante i lavori, in qualità di responsabile e autore del progetto di demolizione dell'edificio esistente e di costruzione del nuovo edificio, mantenendo il murale. Relativamente al suo stato egli ha comunicato, che si trovava, come anticipato, in uno spazio del piano terra di un edificio sito in carrer d'Atenes 27, proprio dove Haring lo aveva realizzato nel 1989. Quanto alla sua destinazione futura, ha specificato che, dopo averlo messo in sicurezza mediante un involucro speciale da lui stesso progettato, consistente in una sorta di scatola, in modo tale che non sarà possibile vederlo da uno spazio ampio come quello attuale fino al completamento della costruzione del nuovo edificio, entro pochi mesi si provvederà alla demolizione del vecchio stabile e, successivamente, sarà realizzata la nuova casa di cura che lo sostituirà, progettata dal suo studio di architettura. Il progettista ha chiarito, al riguardo, che la casa di cura ospiterà, forse, il murale nella stessa posizione in cui si trova attualmente, poiché esso è realizzato su un muro portante e risulterebbe quindi molto difficile da smontare e spostare, anche se lo stesso progettista ne sta studiando la possibilità. Per il momento, ha concluso, il murale rimarrà nella sua posizione originale³⁹.

L'opera ha un precedente in quella dal titolo *Closing Night*, realizzata nel *Paradise Garage*, club privato di New York dove si poteva ascoltare una musica straordinaria⁴⁰ e che si sviluppava nella parte superiore del muro della sala del locale dove si ballava, nel quale si potevano riconoscere alcune figure iconiche del suo linguaggio artistico come l'omino radiante e il Barking Dog.

Con tutta probabilità Haring utilizzò la stessa vernice plastica rossa usata per il murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*⁴¹ e, con pochi tratti, creò l'omino radiante che danza, uno dei suoi personaggi iconici che appariva già nei suoi primi graffiti, eseguiti all'inizio della sua carriera nella metropolitana di New York.

³⁹ Tali dati sono stati forniti dall'architetto Josep Julià mediante due e-mail del 2-III-2025.

⁴⁰ J. DEITCH, *The Public Has a Right to Art*, in *Keith Haring*, cit. pp. 13-19; K. HARING, *Paradise Garage 1984*, in *Keith Haring*, cit. pp. 288-291.

⁴¹ L'ipotesi è formulata nel documento ufficiale acquisito via e-mail in data 17-XII-2024 dal Servei de Museus i Protecció de Béns Mobles, Direcció General del Patrimoni Cultural, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

Il murale *Untitled* (Fig. 11) raffigura un omino radiante con la testa a forma di fiore e la lettera "A" sul petto, che probabilmente allude alla parola *Acid*, in posizione orizzontale ma con le gambe e le braccia in movimento come nell'atto di ballare al suono di un'ideale musica probabilmente del genere *Acid House*. I raggi che lo contornano nella quasi totalità del corpo sono il simbolo iconico e la cifra grafica della sua opera che hanno reso riconoscibili in tutto il mondo i lavori dell'artista.

L'opera (Fig. 11), che attraverso la postura del protagonista, un omino radiante, evoca la gioia, il divertimento e l'energia del ballo, e anche l'allegria della musica al cui ritmo egli sembra muoversi, rappresenta anche uno spaccato della vita culturale e sociale di una città, Barcellona, che proprio in quegli anni si stava definendo sempre più come centro globale di riferimento per entrambe.

3. Simbolismo nell'opera di Keith Haring

Haring sospettava che nella sua pittura «ci fosse un significato rappresentativo maggiore di quello che era propenso a riconoscere»⁴². Nelle sue opere, tuttavia, i simboli non hanno un significato univoco ma ne assumono uno sempre diverso, a seconda del contesto in cui essi vengono utilizzati e delle diverse combinazioni in cui di volta in volta sono utilizzati. Da studi condotti sull'argomento, infatti, egli apprese al riguardo che «differenti giustapposizioni darebbero significati diversi»⁴³.

Infatti, mentre nel murale *Untitled* (Fig. 11) il fiore posizionato al posto della testa dell'omino danzante è il simbolo di una gioventù spensierata e felice che vive con gioia i suoi ideali, i fiori lussureggiantemente orlati di nero che compaiono nel dittico composto dai due dipinti⁴⁴ *Untitled (For James Ensor*

⁴² K. HARING, *Diari*, cit., p. 47.

⁴³ In un'intervista rilasciata a John Gruen, Haring, a proposito dei Barking Dogs, scriveva: «They [the dogs] really were representational of human and animal. In different combinations. They were about the difference between human power and the power of animale instinct. It all came back to the ideas I learned from semiotics and the stuff from [William S.] Burroughs – different juxtapositions would make different meanings» (D. SHEFF, *Interview with Keith Haring: An Intimate Conversation*, in «Rolling Stone», August 10 1989, pp. 58-66; p. 102).

⁴⁴ Si tratta di due dipinti su tela realizzati con pittura acrilica.

1) e *Untitled (For James Ensor 2)*, del 1989, simboleggiano, invece, una gioventù in perenne pericolo, preda e bersaglio di una morte che prima li attrae con le sue false lusinghe di piaceri tanto effimeri quanto vani e dopo la tradisce, stringendola nel suo abbraccio mortale.

L'ambivalenza delle figure simboliche usate nell'opera di Haring si può individuare in alcune figure iconiche. L'angelo, infatti, è simbolo del ciclo della vita, della morte ma anche della bontà e del bene nella battaglia contro il male. Il Barking Dog rappresenta la paura del nucleare e la preoccupazione per il perdurare della guerra fredda ma è anche simbolo di giustizia e di protezione, mentre il Dancing Dog rappresenta l'energia e il movimento della danza, della *Break Dance* e dello spettacolo⁴⁵. Anche il dollaro⁴⁶ esprime un dualismo consistente nel significato della stessa immagine, in quanto allude al duplice rapporto con il danaro che, se correttamente usato, può, a parere dell'artista, anche essere qualcosa di buono e, in ogni caso, è il prezzo che egli riteneva di dover corrispondere, necessariamente, alla società dei consumi in cui era costretto a vivere e lavorare e alle cui leggi, pertanto, era difficile sottrarsi⁴⁷. Alla tecnologia fu sempre molto interessato per le conseguenze positive che avrebbero potuto produrre nella vita degli uomini ma ad essa guardava sempre con una certa preoccupazione, in quanto possibile vettrice di comunicazioni e notizie nocive o pericolose per la popolazione. Parimenti, il disco volante rappresenta il viaggio nello spazio e la comunicazione ma è anche simbolo dell'alterità e della diversità. Inoltre, esso esprime una particolare forza in quanto ha un'influenza positiva sugli oggetti toccati dai suoi raggi e, quando colpisce i bambini, conferisce loro un potere splendente⁴⁸. Le piramidi⁴⁹, dal canto loro, se da una parte testimoniano l'attrazione per i segni geroglifici, dall'altra sono il simbolo della sua attività svolta in favore del lavoro degli schiavi e tesa a porre fine al loro ingiusto e disumano trattamento. Il serpente⁵⁰, anch'esso espressione di una simbologia ambivalente, è un simbolo biblico in quando allude alla tentazione di Adamo da parte di Eva mediante la mela e alla cacciata dal Paradiso terrestre ma si riferisce anche

⁴⁵ A. K. HOFBAUER, D. BUCHHART, *Glossary*, cit., pp. 204 e 212.

⁴⁶ A. K. HOFBAUER, D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 210.

⁴⁷ K. HARING, *Diari*, cit., p. 122.

⁴⁸ A. K. HOFBAUER, D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 203.

⁴⁹ A. K. HOFBAUER, D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 208.

⁵⁰ A. K. HOFBAUER, D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 206.

all'eterno ciclo della vita a causa delle mutazioni periodiche della sua pelle. Il fungo atomico è simbolo dell'atomo e della minaccia nucleare che incombe sull'umanità a causa della guerra fredda⁵¹. L'organo sessuale maschile⁵² in stato di erezione, ricorrente in molte sue opere, è un chiaro, duplice riferimento alla sua omosessualità e al suo discostarsi dalle convenzioni sociali ma anche all'omofobia molto diffusa nella società del tempo. L'abbraccio tra due uomini⁵³, come accennato, sta a significare il valore universale dell'amore e della solidarietà umana, a prescindere dal colore della pelle e dall'orientamento sessuale. L'orologio⁵⁴, simboleggia la temporalità e la sua durata. La croce è un simbolo di cristianità, religioni, chiese, e rappresenta l'opposizione a ogni forma di fondamentalismo e, in particolare, è una manifestazione del suo atteggiamento critico nei confronti delle religioni e dei fondamentalismi cristiani⁵⁵. Il teschio, dal tempo dell'epidemia da AIDS, rappresenta la morte mentre i teschi volanti e i cadaveri simboleggiano le vittime del virus HIV⁵⁶. L'omino radiante con bastone rappresenta l'atto di colpire, torturare e uccidere⁵⁷.

Dopo che gli fu diagnosticato l'AIDS, l'artista rappresentò l'HIV come lo «sperma demonio», un mostruoso insetto che fuoriusciva da un uovo ed era, quindi, simbolo del pericolo per la salute⁵⁸.

4. Dall'astrazione dei primi disegni nella metropolitana di New York al linguaggio simbolico dei due murales di Barcellona

Haring era affascinato dalle forme che la gente sceglieva come simboli per creare un linguaggio ed era, in particolare, interessato ai «bellissimi

⁵¹ A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 212.

⁵² A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 200.

⁵³ A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 201.

⁵⁴ A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 211

⁵⁵ In alcune sue opere la croce si riferisce ai televangelisti, alle chiese libere e alle sette. L'artista sostiene, inoltre, che a causa di tali credenze religiose la gente commette omicidi o trova la morte (K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 209). Riguardo alle religioni, Haring scriveva: «The common denominator is always the same. Whether voodoo or Buddhism it all comes down to the same thing, really» (K. HARING, *Keith Haring Journals*, cit. p. 130).

⁵⁶ A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 213.

⁵⁷ A.K. HOFBAUER – D. BUCHHART, *Glossary*, cit., p. 209.

⁵⁸ R.F. THOMPSON, *Introduzione*, in K. HARING, *Diari*, cit. p. XXV.

disegni egizi» e al modo in cui questi ultimi avevano fatto uso dei simboli. Egli aveva sviluppato la tendenza a «utilizzare [...] forme geroglifiche, dalla consapevolezza che in tutte le forme esiste una struttura primaria, un'indicazione dell'intero oggetto attraverso pochissime linee che diventano un simbolo»⁵⁹. Scrisse, infatti, «I'm intrigued with the shapes people choose as their symbols to create a language. [...]. There is within all forms a basic structure, an indication of the entire object with a minimum of lines that becomes a symbol»⁶⁰.

Tale convincimento, che fu il portato di una maturazione artistica, frutto anche del fascino sprigionato dai disegni egizi, mediante i quali aveva compreso come «i simboli fossero derivati da forme precedenti, indietro fino al simbolismo delle immagini»⁶¹, comportò una svolta nella sua arte e gli consentì di pervenire, da una precedente fase di semplificazione e scarnificazione delle forme, per giungere alla loro struttura primaria e poterla così rappresentare, a uno stadio successivo, coincidente con la creazione di un suo particolare linguaggio artistico mediante «forme geroglifiche» scelte come simboli, propri, ma comuni anche a «tutti i popoli di tutti i tempi e, perciò, interessanti anche per noi»⁶².

Si verificò, pertanto, nella sua arte un cambiamento notevole, ovvero un passaggio dall'astrazione dei primi disegni realizzati nella metropolitana di New York alla costruzione di un linguaggio artistico simbolico dei segni che, in quanto tale, potesse essere accessibile a tutti, che fosse comprensibile facilmente da tutti, perché possedeva la forza universale dei simboli e dei segni e che era riconoscibile, in quanto per la sua creazione, egli aveva scelto un codice primitivo semplice ed essenziale, che proveniva dal linguaggio simbolico della scrittura geroglifica ma che egli sentiva anche come proprio, data la sua natura universale. Tuttavia, poiché Haring concepiva l'arte come pubblica, vale a dire realizzata per tutti, in spazi pubblici, con il pubblico e per il pubblico, si rese ben presto conto, anche a seguito di studi specifici condotti sulla teoria della comunicazione e dell'informazione e sulla semiotica, dai quali apprese come dare ai segni

⁵⁹ K. HARING, *Diari*, cit., pp. 46-47.

⁶⁰ K. HARING, *Keith Haring Journals*, cit., p. 48.

⁶¹ K. HARING, *Diari*, cit., p. 46.

⁶² K. HARING, *Diari*, cit., pp. 46-47.

⁶³ D. BUCHHART, *Keith Haring's Universal Picture-World Alphabet*, in *Keith Haring – The Alphabet*, cit., p. 16.

uno specifico significato per creare un linguaggio e come esso funzioni, che le sue opere astratte non avrebbero avuto alcun senso se fossero state realizzate in uno spazio pubblico⁶³. Non vi è dubbio, infatti, che i primi disegni in gesso bianco su cartone nero eseguiti nella metropolitana di New York tra il 1980 e il 1985, in cui apparivano anche alcune figure presenti nei due murales di Barcellona, come l'uomo radiante con le braccia alzate, il bambino radiante e l'omino radiante che si copre gli occhi con le mani⁶⁴, avrebbero potuto apparire all'occasionale passeggero che transitava nei meandri della metropolitana di New York poco comprensibili e non in grado, pertanto, di esprimere e comunicare in modo chiaro il messaggio che l'artista intendeva attribuire loro.

I murales di Barcellona rappresentano, quindi, un punto di arrivo del percorso estetico dell'artista e l'approdo a una fase ulteriore, nella quale egli poté giungere alla definizione di un linguaggio universale dei simboli, creando opere comprensibili da tutti, visibili da un gran numero di persone e in particolare da quelle più interessate a cogliere il messaggio della necessità di una lotta solidale e congiunta contro il terribile virus dell'HIV.

5. I murales barcellonesi e l'influenza degli ideogrammi, determinativi e fonogrammi della scrittura geroglifica

La collezione di opere egizie del Metropolitan Museum di New York esercitò su sull'artista un grande fascino, influenzando l'iconografia e il simbolismo di molte sue opere, e in particolare dei due murales di Barcellona. Molti dei simboli in essi utilizzati, infatti, come la piramide e il serpente, possono esser rinvenuti, come si vedrà, anche nella simbologia della scrittura dell'antico Egitto⁶⁵. In particolare, egli prese a riferimento, per la loro inequivocabile chiarezza espressiva, gli ideogrammi e i deter-

⁶⁴ Si vedano i quattro disegni in gesso su carta, tutti dal medesimo titolo, *Untitled*, due dei quali realizzati tra il 1980 e 1983 circa, uno dei quali eseguito tra il 1981 e 1983 circa e l'ultimo del 1985 (*31 Subways Keith Haring Drawings*, cit., pp. 6, 8, 14, 57, 61 e 65).

⁶⁵ Per avere un quadro generale sul pensiero egizio e sui segni geroglifici si vedano: B.J. KEMP, *Il pensiero egizio in 100 geroglifici*, Trieste, Kemet, 2019; M.C. BETRÒ, *Geroglifici: 580 Segni per Capire l'Antico Egitto*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995; C. JACQ, *Il segreto dei geroglifici*, Casale Monferrato, Edizioni PIEMME, 1995.

minativi dei geroglifici egizi. La scrittura geroglifica⁶⁶ è costituita, infatti, da ideogrammi, determinativi e fonogrammi; e, mentre all'ideogramma non è collegato un suono ma un oggetto o un concetto, il determinativo è un segno simbolico posto al termine di ogni parola e segnala la categoria di appartenenza dell'idea o del concetto che intende rappresentare⁶⁷; infine, il fonogramma è un ideogramma che ha una funzione esclusivamente fonetica, in quanto corrisponde a una o più lettere dell'alfabeto.

L'analisi dei murales barcellonesi ha dimostrato che la maggior parte delle loro figure-segni, come ad esempio l'uomo con le braccia alzate, l'uomo che si copre la bocca con la mano, il bambino, il serpente, l'uomo con il bastone, l'uomo morente, il fallo, l'uomo spossato, l'uomo in corsa, il fiore e l'uomo che danza, si possono rintracciare in alcuni segni geroglifici e nella loro simbologia, così da cogliere la loro possibile derivazione da questi ultimi e le molte analogie esistenti tra loro. Esse riguardano in particolare il fatto che nella reciproca combinazione danno vita al messaggio dell'opera che contribuiscono a realizzare, perché hanno una struttura sintattica simile, per il loro valore e significato simbolico, in grado di conferire una chiarezza comunicativa, una carica simbolica e una vitalità che infonde vita a ogni loro immagine. Le immagini geroglifiche, infatti, parlano direttamente alle persone con grande forza ed efficacia, in quanto sono dotate di un'autonoma «potenza iconica», per usare un'espressione dell'egittologo Pierre Lacau, a parere del quale, per gli egizi, «ogni immagine è un essere vivente ed è dotata di vita ed efficacia autonome» e «ogni segno della scrittura geroglifica possiede anche il valore di suono, in quanto lettera alfabetica», pur conservando sempre «la sua potenza iconica», cosicché la rappresentazione di un leone o di un rettile, per il potere insito nel relativo segno, suscitava il medesimo timore di quello che l'osservatore avrebbe provato se avesse avuto davanti a sé i due animali feroci in carne e ossa⁶⁸.

⁶⁶ La scrittura geroglifica fa la sua apparizione in Egitto nel 3150 a.C. Era fortemente simbolica, aveva un grande potere evocativo e dava corpo, forma e ordine al pensiero. Il testo e la rappresentazione di cui era composta si compenetravano l'uno nell'altra ed era considerata essa stessa un dono divino, come divine erano ritenute le parole che da essa si originavano (M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., pp. 11-14). Per gli Egizi il geroglifico era il bastone di Dio, cui appoggiarsi nella vita, in quanto era considerato anche la parola stessa di Dio.

⁶⁷ Per fare un esempio, l'ideogramma «rotolo di papiro» è un determinativo nelle parole correlate alla scritta o a idee astratte (M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 237).

⁶⁸ C. JACQ, *Il segreto dei geroglifici*, cit., pp. 23-24.

Nel murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, sono rintracciabili otto figure radianti nelle quali è stato rivenuto un collegamento preciso con alcuni segni geroglifici, come si vedrà.

Gli omini radianti che corrono (Fig. 1) si riferiscono al fonogramma in da *inw* “messaggeri” dell’uomo in corsa. Pertanto, tali figure hanno solo il valore di immagine. Tuttavia, poiché nella scrittura geroglifica tale fonogramma fa riferimento alla parola «messaggeri»⁶⁹, esso potrebbe essere stato utilizzato da Haring per rappresentare non solo le persone che scappano dal mostro malefico della SIDA ma anche quelle che dovranno essere portatrici del messaggio di solidarietà e di unione cui è finalizzato il murale mediante la comunicazione e la sua diffusione.

Il bambino in braccio a uno degli uomini (Fig. 1) è collegabile a un determinativo nelle parole connesse all’infanzia e legate alla sua totale dipendenza dalla madre e al rapporto simbiotico con essa. Per tale motivo, rappresenta la condizione di debolezza del bambino, che necessita di essere protetto e di essere messo in salvo dal virus mortifero mediante le azioni responsabili ed efficaci degli adulti⁷⁰.

Gli omini con le braccia alzate (Fig. 1), sulla sinistra e sulla destra del murale, richiamano il segno geroglifico dell’uomo con braccia alzate, determinativo connesso alla manifestazione della gioia e del trionfo e alle parole collegate al concetto di altezza e di innalzamento⁷¹.

Il mastodontico rettile (Figg. 2-3) si ricollega al segno geroglifico del serpente, determinativo nella parola “serpente” e nei sinonimi e suoi corrispondenti⁷².

La coda del famelico rettile è rivestita da un preservativo (Fig. 6) e richiama il determinativo del fallo che è, per l’appunto, un determinativo di virilità riferita sia agli uomini che agli animali ma che è anche connesso con la procreazione e possiede un valore fonetico⁷³. L’artista, pertanto, mediante la suddetta immagine, crea un segno ambivalente legato sia alla vita e alla vitalità sia alla morte come conseguenza eventuale di rapporti sessuali non protetti. Il messaggio è insito chiaramente nell’immagine dei due omini radianti che si abbracciano e che si amano ma che vengono,

⁶⁹ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 62.

⁷⁰ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 36.

⁷¹ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 48.

⁷² M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 132.

⁷³ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 61.

stritolati dal morso del serpente malefico, a causa dei loro comportamenti sessuali imprudenti.

L'uomo che si copre la bocca con la mano (Fig. 8), raffigurato nella parte centrale dell'opera, denota un chiaro riferimento al segno determinativo di un uomo che, parimenti, si copre la bocca ed è relativo a tutte le attività della bocca come mangiare, bere, parlare, raccontare e tacere e anche alle attività dell'intelletto come sentire, amare e pensare⁷⁴. Nel murale, pertanto, l'immagine allude, in modo lampante, all'atteggiamento gravemente omissivo delle istituzioni americane e della Chiesa cattolica di fronte al grave problema dell'AIDS.

L'artista, procedendo verso la parte destra del murale, raffigura per la seconda volta il serpente avvolto nelle sue stesse spire, in posizione di attacco, che rimanda al segno geroglifico del serpente sopraindicato⁷⁵. Sotto il rettile, all'altezza delle sue fauci, si nota un omino radiante che, come accennato, brandisce un bastone per difendersi dal temibile mostro (Fig. 9) che può essere riferito al segno geroglifico di un uomo con il bastone sollevato sulla testa, determinativo in shr "scacciare"⁷⁶.

Infine, l'omino radiante sdraiato a terra, che viene aiutato a rialzarsi da altri, è un richiamo al determinativo del segno geroglifico dell'uomo spossato in verbi e sostantivi che denotano la spossatezza e la debolezza⁷⁷. A lui e ai suoi aiutanti è affidato, pertanto, il messaggio del murale, secondo cui, solo facendosi carico della debolezza e della fragilità dell'altro, e quindi solo con la solidarietà e con il lavoro comune, si potrà vincere il terribile male.

Nel murale *Untitled* (Fig. 11), la figura dell'uomo a terra ma con i piedi e la braccia che si muovono come per una danza, con un fiore al posto della testa, allude al fonogramma di fiore e ha quindi solo valore fonetico. Tuttavia, Haring lo ha utilizzato per la sua evidenza iconica. Inoltre, poiché il fiore, oltre che un ideogramma è anche un determinativo nell'espressione

⁷⁴ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 38.

⁷⁵ L'artista, per la figura del serpente raffigurato nel murale, potrebbe essersi ispirato al corrispondente segno geroglifico presente in tre pezzi della collezione egizia del Metropolitan Museum di New York, ed in particolare, nel papiro "Amduat" di Djedmutesankh, realizzato tra il 1000 e il 945 a.C., nel papiro di Amduat con iscrizione per Tiye, eseguito tra il 975 e il 945 a. C.; e nel geroglifico incompiuto, databile tra il 1981 e il 1975 a.C.

⁷⁶ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 62.

⁷⁷ M.C. BETRÒ, *Geroglifici*, cit., p. 62.

“danzare”, con esso vuole rappresentare la giovinezza, la gioia della danza e la bellezza della musica ma intende esprimere, altresì, il suo pensiero sulla realtà fisica del mondo, che egli identifica non solo con il movimento ma anche con il cambiamento “controllabile”, ed esprimere le sue idee sul movimento, inteso come pittura e sulla pittura intesa come movimento e come performance, che egli concepì quando fu costretto dalla necessità di dipingere in un angolo del pavimento su cui stava lavorando, acquistando così la consapevolezza del movimento e della sua importanza. Si accorse, infatti, che esso diventava più importante quando il dipinto si trasformava in una performance e che, nello stesso momento, quest’ultima acquistava la stessa importanza del dipinto che ne era il prodotto⁷⁸.

6. Il rapporto con la cultura giapponese. L’approccio, il metodo, l’atteggiamento

Haring era convinto che nella cultura e nell’arte di tutte le genti di tutti i tempi esistesse un denominatore comune che permaneva attraverso i secoli e creava un collegamento tra loro, così da non sembrare che esse fossero disgiunte l’una dall’altra. In particolare, per quanto riguarda la cultura giapponese, egli avvertiva «una qualche affinità» sia di ordine estetico sia di carattere spirituale anche per lui difficile da spiegare: come se in una precedente vita egli fosse nato, o almeno, avesse vissuto in Giappone⁷⁹ e lì avesse acquisito quella condizione di vita fatta di ordine, armonia e rispetto per ogni singola creatura vivente e, al contempo, avesse assunto quell’attitudine naturale allo stare insieme, quella spontanea inclinazione alla bellezza e all’ordine, ritenuti condizioni indispensabili per ottenere la pace interiore e sociale, infusa loro dal Buddismo e da ciascuno coltivata e assecondata, per una legge non scritta e forse proprio per questo più compiutamente osservata, ovvero per un’atavica scelta poi spontaneamente sempre seguita e, per tale ragione, radicata in modo profondo nella natura dell’individuo prima ancora che nella cultura.

La propensione a utilizzare immagini calligrafiche, pertanto, è il risultato di una grande attrazione provata per la cultura giapponese. Al riguardo, infatti, l’artista scriveva «ho cominciato a fare disegni/scrittura astratta che

⁷⁸ K. HARING, *Diari*, cit., p. 21.

⁷⁹ K. HARING, *Diari*, cit., p. 236.

assomiglia alla calligrafia giapponese»; aggiungendo anche di aver realizzato, utilizzando pennello e carta giapponesi, un gruppo di lavori di cui era rimasto molto soddisfatto⁸⁰.

In particolare, i tre omini radianti presenti nel murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, e presenti anche nel poster del 1989, intitolato *Ignorance = Fear*, contenente due scritte, una in alto IGNORANCE = FEAR e l'altra SILENCE = DEATH nella parte inferiore, che imitano i gesti delle tre scimmiette che si coprono gli occhi, la bocca e le orecchie con le zampe, e che costituiscono la decorazione del complesso Toshōgū, diventata per Haring il simbolo della lotta contro l'AIDS, allo stesso modo del triangolo rosa, recante la scritta FIGHT AIDS ACT UP⁸¹, anch'essa riportata nel poster, accanto alla scritta appena citata, attestano il suo interesse per tale cultura, e in particolare comprovano la conoscenza dell'Arte giapponese⁸² e della sua simbologia da parte dell'artista. I tre omini radianti corrispondono, infatti, alle tre sculture raffiguranti le scimmiette del Complesso Toshōgū⁸³, a Nikkō, nella prefettura di Tochigi, importante esempio di architettura giapponese, realizzato nel 1636. Imitano, infatti, le tre scimmiette del Complesso menzionato che si coprono rispettivamente gli occhi, la bocca e il naso con le mani e compiono gli stessi gesti delle tre scimmiette che decorano il portale attraverso cui si accedeva alle scuderie dei cavalli sacri. Tale complesso è un'opera architettonica formata da una tomba, da un tempio buddista e da un santuario shintoista, che presenta stili differenti ed è considerato uno dei massimi esempi della «cultura dell'ornamento»⁸⁴. Le tre scimmiette simboleggiano il rigetto del Male. Come le sculture giapponesi, pertanto, il messaggio che il murale intende trasmettere è quello che, di fronte a un problema così grave come quello

⁸⁰ K. HARING, *Diari*, cit., p. 192.

⁸¹ ACT UP era un'organizzazione, fondata da Larry Kramer nel marzo del 1987 con lo scopo di indicare altre modalità di approccio all'AIDS.

⁸² Sull'arte giapponese, vid. S. VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Torino, Einaudi, 2021; F. MORENA, *L'arte giapponese*, inserto redazionale allegato a *Art e dossier*, n. 348, (nov. 2017), Firenze-Milano, Giunti, 2017; K. OKAKURA, *Lo spirito dell'arte giapponese*, Sesto San Giovanni, Luni Editrice, 2013. Sulla pittura a inchiostro Sumie, vid. S. KOLKE, *Sumie. L'arte giapponese della pittura a inchiostro*, Vercelli, niunui, 2023.

⁸³ [54] *Toshōgū (Mausoleo di Tokugawa Ieyasu) e Yōmeimon (Portale principale)*, in S. VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., pp. 434-437.

⁸⁴ N. TSUJI, *History of Art in Japan*, New York, Columbia University Press, 2019.

dell'AIDS, non si poteva più restare in silenzio e alimentare l'omertà ma occorreva opporre al virus dell'HIV, considerato il male assoluto, un netto rifiuto: non rassegnandovisi ma svolgendo, da una parte, un'attiva opera di informazione sui rischi e sulle modalità da adottare per la prevenzione e, dall'altra, intensificando la ricerca scientifica per scoprire metodi di prevenzione e cura efficaci e risolutivi.

7. L'individualità e l'unicità dell'opera d'arte

Il concetto di arte di Haring, come espressione dell'individualità e della conseguente unicità dell'artista e della sua opera, trova la sua principale ispirazione nella cultura giapponese⁸⁵. Nel gesto e nello «spirito della linea» per esprimere, appunto, l'individualità, egli riteneva che risiedesse l'essenza del suo lavoro, come del resto accadeva anche nella calligrafia giapponese che, con la cerimonia del tè, ha permeato e influenzato tutta la cultura del Giappone, anch'essa espressione artistica personale e unica, perché ogni scrittura è diversa, essendo lo specchio dell'anima del calligrafo⁸⁶.

L'artista americano riteneva necessario comprendere, tuttavia, anche il concetto dell'unicità del singolo, non solo con riferimento all'opera d'arte di sua creazione ma anche in relazione al suo contributo al tutto apportato come individuo e non come gruppo sociale o come prodotto di una identità di massa «antindividuale», ovvero «gruppi stereotipati di umani con gli stessi scopi, idee e bisogni»⁸⁷.

Egli condivideva con la cultura giapponese un'idea dell'arte come elemento necessario alla vita, che si identificava addirittura con la vita, ed era, altresì, come accennato, in grado di dare serenità, appagamento e conforto: un modo di vivere e sentire, una forma di rispetto per l'ordine e per l'armonia del creato. Riteneva, inoltre, che l'arte fosse un'idea, un modo di vivere, di vedere e di sentire, un atteggiamento nei confronti dell'esistenza e dell'ordine cosmico il cui riflesso si annida all'interno del nostro spirito ed è insito anche nelle cose. A tale proposito scrive «il mio interesse verso la pittura consiste nell'esplorare le infinite variazioni di forma e rapporti spaziali per produrre oggetti e immagini»; e ancora «il mio

⁸⁵ K. HARING, *Diari*, cit., pp. 23, 236, 270-271 e 295.

⁸⁶ K. HARING, *Diari*, cit., p. 271.

⁸⁷ K. HARING, *Diari*, cit., p. 17.

interesse per la vita è esplorare il maggior numero delle sue infinite possibili varianti»⁸⁸. Inoltre, egli considerava il disegno un modo per entrare in contatto con l'osservatore e con il mondo, e riteneva che la sua abilità di esecuzione, rappresentasse un mezzo per dare il suo apporto all'umanità⁸⁹.

La finalità didascalica consistente nell'insegnare come vincere l'AIDS⁹⁰ del murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* è espressa anche in altre opere, sia di Haring sia di pittori giapponesi, come il dipinto *Safe Sex* (1985), i poster *Safe Sex!* (1987) e *Ignorance = Fear* (1989), il dipinto *Silence = Death* (1989) e il dipinto del pittore giapponese Hakuin Ekaku, *Due ciechi che attraversano un lungo ponte* (metà del XVIII secolo)⁹¹. Quest'ultimo rappresenta due ciechi che camminano su un ponte, e sotto di loro, si trova l'abisso che simboleggia l'incoscienza e l'imprudenza umane. La scrittura che correda il dipinto giapponese contiene il messaggio che la vita va vissuta con prudenza e giudizio per non sprofondare nella voragine simboleggiata dall'acqua che scorre sotto il ponte, nella quale l'uomo, che procede spedito e senza le dovute precauzioni, rischia di precipitare, perdendo la possibilità di raggiungere l'illuminazione, verso la quale aveva indirizzato il suo percorso; mentre l'altro uomo, accorto e attento, pone in atto tutte le dovute cautele per proseguire nel suo cammino verso l'illuminazione. Allo stesso modo, nelle quattro opere di Haring menzionate e nel murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, è chiaro il monito dell'artista a vivere con consapevolezza e prudenza, per non cadere nel baratro dell'AIDS. La sua scelta di realizzare l'opera in un luogo tanto degradato e pericoloso per lo spaccio e il consumo di droga e per la prostituzione, come era al tempo il Barrio Chino ha reso molto più efficace e più chiaro il suo messaggio, che così poté rivolgersi, in modo specifico e diretto, alle persone che lo frequentavano, e che, essendo fragili socialmente e culturalmente, non avrebbero avuto altro modo di conoscerlo e

⁸⁸ K. HARING, *Diari*, cit., p. 57.

⁸⁹ K. HARING, *Diari*, cit., p. 95.

⁹⁰ Sulla funzione sociale delle opere realizzate da Keith Haring per sostenere la lotta contro l'AIDS, e in particolare la tutela della salute pubblica e del benessere sociale, vid. A. CIOTTA, *L'efficacia comunicativa, narrativa e didascalica di Mickey Mouse nelle opere di Keith Haring dedicate alla tutela della salute pubblica e al benessere sociale*, cit.

⁹¹ Si tratta di un dipinto a inchiostro su carta ([61]. H. EKAKU, *Due ciechi che attraversano un lungo ponte*, scheda in S. VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., pp. 458-459).

di recepirne e comprenderne la grande utilità (Fig. 10). Messaggio tanto più necessario ove si consideri anche il momento in cui fu realizzato che coincideva con quello in cui l'AIDS rappresentava un vero flagello sociale in quanto ancora incurabile.

Il movimento era per l'artista statunitense l'unica realtà fisica percepibile, ed egli lo imprimeva alle sue figure mediante l'uso di linee tondeggianti, frastagliate e curve per definirne i profili. Esse sembrano mosse, nel loro sovrapporsi, intrecciarsi, emergere le une dalle altre, da una inarrestabile energia, che le costringe a un moto continuo e incessante. Le linee curve delle due figure iconiche per eccellenza della sua produzione artistica, il Radiant Baby e il Red Dog, rappresentano una chiara evidenza del dinamismo che genera il movimento.

Anche nella pittura giapponese si trovano esempi del medesimo utilizzo della linea per conferire alla composizione il senso del movimento e della fretta. Un esempio di pittura fortemente dinamica si rinviene nel celeberrimo dipinto di Utagawa (Andō) Hiroshige, *Acquazzone improvviso a Shōno*⁹², del 1834. Vi sono rappresentate alcune persone, una delle quali su una portantina, sorprese da un temporale nella località di Shōno, nella provincia di Ise⁹³, mentre percorrono una strada di campagna in salita e cercano, come possono, di ripararsi dalla furia del vento e dell'acqua, resa mediante linee sottili, diagonali e parallele tra loro. L'effetto del movimento espresso da tali linee è generato mediante la linea obliqua della strada in pendio, rafforzato dagli alberi di bambù, le cui cime scosse dalle raffiche di vento e dalla pioggia si piegano formando direttrici diagonali e parallele tra loro, ed è intensificato dalla linea tondeggiante dei copricapi dei viandanti e dell'ombrello con cui uno di loro tenta di proteggersi dalle intemperie. In quest'opera, il senso del movimento è ottenuto, come accennato, mediante una fitta rete di linee sottili, affiancate le une alle altre o che si sviluppano secondo una direttrice diagonale, a formare una sorta di cortina trasparente calata sul ponte e sulle persone che lo attraversano.

⁹² Si tratta di una stampa su matrice di legno (xilografia), *nishikie* (stampa broccato), xilografia policroma ([68]. Utagawa (Andō) Hiroshige, *Acquazzone improvviso a Shōno*, scheda in S. VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., pp. 476-479).

⁹³ Il tema dell'acquazzone improvviso fu ripreso da Vincent Van Gogh che, anche per l'ammirazione verso il pittore giapponese, realizzò le opere *Acquazzone improvviso su Ōhashi ad Atake* e *Il giardino di susini a Kameido*, sue versioni a olio su tela di opere del pittore nipponico (F. MORENA, *L'arte giapponese*, cit. p. 43).

È quanto si rileva anche nell'opera di Sesshū Toyō, *Paesaggio invernale*⁹⁴ (1479 ca.), che ricorre a linee curve, spezzate e frammentate per rendere i profili delle montagne e il sentiero su cui procede un uomo, forse alla volta del tempio che si erge al di sopra di un piccolo gruppo di case ai suoi piedi. Il risultato trasmette il senso della solitudine e della pochezza umana di fronte alla grandiosità e maestosità delle montagne e, al tempo stesso, imprime alla composizione energia e dinamismo. Infatti, mediante linee più scure e più chiare, ottenute per mezzo dell'utilizzo diverso dello stesso pennello o di pennelli differenti, viene conferito un impulso vitale alle fiancate, annullandone del tutto la naturale staticità, di solito collegata alla loro presenza nel paesaggio.

8. Osservazioni finali sui due murales di Barcellona

Il murale *Untitled*, come molte altre opere di Haring, è espressione del suo amore per l'arte, per la musica e per la danza, che costituivano tutto ciò cui egli credeva di appartenere, per usare le sue stesse parole. È di tono molto leggero e gioioso e vuole essere, anche considerata la tipologia del locale che lo avrebbe ospitato, al tempo adibito a discoteca, testimonianza del suo grande interesse per la musica *Acid House* e un inno alla giovinezza e alle sue passioni. Il fiore che sostituisce la testa dell'omino radiante raffiguratovi potrebbe essere un riferimento al movimento hippie, nato negli Stati Uniti negli anni Sessanta e i cui accoliti indossavano vestiti decorati con fiori che adornavano spesso anche i loro capelli. Il loro slogan era, infatti, «Flower Power». Nella sua leggiadria e nel vivido colore rosso della vernice che lo connota, esso appare, quindi, ben diverso dai fiori luttuosi con le corolle profilate di nero di fronte ai quali uno scheletro raffigurante la morte si erge minaccioso come una sorta di *memento mori*, presenti in altri dipinti, come *Untitled (For James Ensor) 1* e *Untitled (For James Ensor) 2*, realizzati nel 1989, i cui numeri uno e due indicano il nesso consequenziale e temporale esistente tra loro. Qui, infatti, i fiori simboleggiano i giovani, raffigurati non come gioiosi portatori di allegria e di idealismo, come nel murale barcellonese, ma come vittime e bersaglio di

⁹⁴ Si tratta di uno di quattro rotoli relativi alle quattro stagioni da appendere, realizzato a inchiostro su carta (Figura 82, in S. VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 172).

quella morte che con le sue lunghe, ossute dita sta ghermendo gli steli alti e forti della loro vita, stringendoli in un perfido abbraccio assassino, divenendo così uno strumento di morte per le vite che, solo poco prima, erano giovani e forti.

Il murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* (Fig. 10), molto diverso dall'altro murale barcellonese *Untitled* (Fig. 11), nell'intenzione dell'autore doveva rappresentare un progetto pubblico, nel duplice senso secondo cui l'opera doveva essere collocata in un luogo pubblico per una sua maggiore visibilità e una più immediata efficacia ed essere eseguita su un edificio di un quartiere degradato e frequentato proprio da quella umanità cui il suo messaggio era destinato, fatta di tossicodipendenti ed emarginati che come bersaglio di spacciatori e come potenziali sicure vittime della droga loro offerta, lì vivevano il quotidiano inferno della loro difficile vita, per una scelta dell'artista posta come unica condizione per la sua realizzazione. Nella sua versione originaria, purtroppo non più esistente, rappresentava un ritorno alle prime esperienze di Graffiti Art dell'artista sui pannelli in disuso della metropolitana e nelle strade di New York, delle quali manteneva lo stesso spirito di opposizione alle istituzioni e di denuncia sociale. Voleva essere un chiaro monito contro l'imperdonabile lassismo di chi, come il governo americano e la Chiesa cattolica, pur avendo nei confronti della popolazione enormi responsabilità sociali e morali in relazione all'AIDS, ignorava il problema, e con il suo colpevole silenzio⁹⁵ permetteva alla malattia di proliferare e di mietere sempre più vittime.

Esso esprimeva, inoltre, nella forma più compiuta e chiara, la sua concezione di arte sociale e rappresentava una formidabile cassa di risonanza delle sue idee sulla funzione sociale dell'arte che, a suo parere, doveva contribuire alla realizzazione del benessere, anche di carattere sanitario, della popolazione che a sua volta doveva essere adeguatamente istruita e informata sui rischi e sulle modalità di prevenzione dell'HIV.

È lo stesso artista, del resto, a evidenziarne la natura e gli scopi, quando nei suoi diari scriveva che il murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* aveva un «intento educativo, così che la gente sia più attenta e cosciente dell'AIDS e si spera che lo eviti» e quando chiariva che esso rappresentava

⁹⁵ Solo il 17 settembre 1985, infatti, Roland Wilson Reagan, presidente americano dal 1981 al 1989, per la prima volta riconobbe pubblicamente l'esistenza dell'epidemia; tre anni dopo a Haring fu diagnosticata la malattia cui seguì la morte nel 1990 (*Keith Haring*, cit. p. 83).

solo «un tentativo di raggiungere le persone che ci vivono davvero»⁹⁶, alludendo agli abitanti del quartiere del Raval; specificando anche che, per rendere il suo messaggio inequivocabile, aveva scritto la parola «SIDA», su un lato, mentre, sull'altro, aveva inserito l'iscrizione «TODOS JUNTOS PODEMOS PARAR EL SIDA» con cui l'opera è ufficialmente denominata.

La copia del murale, attualmente visibile sul muro esterno del MACBA di Barcellona, è interessante perché ha mantenuto la precisione del disegno originale e la brillantezza del suo primitivo colore rosso-sangue e anche perché assolve all'importante funzione di mantenere vivo il ricordo dell'originale, costituendo un'ulteriore attestazione delle grandi qualità morali di Haring. Egli, infatti, pur essendo ben consapevole dell'effimero destino della sua opera, dato il degrado dell'edificio che lo ospitava e che faceva prevedere una sua prossima demolizione, rinunciò al legittimo desiderio, comune a tutti gli artisti, di immaginare per esso una sorta di sia pure relativa eternità, in favore dell'utilità che anche solo per breve tempo poteva avere nei confronti di coloro che più di altri avevano necessità di recepirne il messaggio. La scritta apposta su di esso, se da una parte si ispirava a quei valori religiosi di carità e di solidarietà verso i più deboli e sfortunati, frutto dell'educazione ricevuta da bambino in famiglia, che avevano guidato tutta la sua vita e forgiato la sua concezione di arte individuale, intesa come contributo alla soddisfazione dei bisogni altrui, dall'altra, può essere considerata anche il portato di una maturazione personale che lo indusse, ormai ammalato e consapevole della fine prossima, a preferire anche nei rapporti privati con il *partner*, gli aspetti della cura, della protezione e della prevenzione, in un parola della solidarietà, a quelli di carattere puramente sessuali.

Haring aveva una personalità complessa, dalle molte sfaccettature, anche contrastanti, o per lo meno, non sempre univoche. Era un "diverso", come egli stesso si definiva, fiero di esserlo, che tuttavia si era battuto tutta la vita con instancabile attivismo per eliminare ogni genere di disuguaglianza tra gli uomini; e mentre diceva di apprezzare la vita, la sfidava, ponendola continuamente e consapevolmente, in pericolo⁹⁷.

⁹⁶ K. HARING, *Diari*, cit., p. 303.

⁹⁷ A tal proposito Haring scriveva: «Life is so fragile. It is a very fine line between life and death. I realize I am walking this line» (K. HARING, *Keith Haring Journals*, cit., p. 131).

In conclusione, il murale *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA* rappresenta la testimonianza di una fase dell'esistenza più matura di Haring, sia come uomo sia come artista, caratterizzata da pensieri più profondi e da una personalità umana e artistica che aveva conosciuto un'evoluzione positiva. Infatti, dopo aver ricevuto la diagnosi di HIV, a causa della malattia e dallo spettro della morte sempre più vicina, era avvenuto in lui un cambiamento di prospettiva circa la vita e il modo di considerare il suo lavoro, non più solo una fonte di felicità ma, addirittura, come egli stesso scrisse: «Work is all I have, and art is more important than life»⁹⁸.

Egli sapeva che la sua arte immortale sarebbe sopravvissuta al suo corpo, mortale. Accadde, però, che l'edificio su cui aveva realizzato l'opera presa in esame venisse demolito nel 1992, due anni dopo la sua morte. Tuttavia, per una strana alchimia della sorte, il murale originario, realizzato nel 1989, della cui precarietà Haring era ben consapevole, continua a vivere nella forma di copia, eseguita nel 2014, visibile sul muro esterno del citato MACBA di Barcellona. Pertanto, esso gli è sopravvissuto in qualche modo e ne manterrà vivo il ricordo e il messaggio, rivolto in particolare agli abitanti del quartiere barcellonese del Raval, dalla potente valenza ecumenica, valida ancora oggi. Esso rappresenta, infatti, un monito rivolto all'umanità intera a combattere "tutti uniti" la malattia, che ancora esiste ma su cui è scesa una pericolosa cortina di silenzio, attraverso la ricerca scientifica continua e condivisa da tutti e una cura dei malati che non prenda dalla partecipazione umana, empatica e solidale alla loro condizione di fragilità e di sofferenza.

⁹⁸ A. KOLOSSA, *Keith Haring, 1958-1990*, cit., p. 80.



Fig. 1. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera non più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 2. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 3. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 4. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 5. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 6. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 7. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 8. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 9. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, 1989, murale, Barcellona, particolare dell'opera più esistente
[Fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 10. Keith Haring, *Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*, murale, 1989, Barcellona, veduta parziale dell'opera non più esistente
[fotografo: Ferran Pujol Roca; Arxiu Fotogràfic de Barcelona
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]



Fig. 11. Keith Haring, *Untitled*, 1989, murale,
Barcellona [per gentile concessione dell'architetto Josep Julià
(Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation)]

Note

Martí FREIXAS
Università per Stranieri di Siena
marti.freixas@unistrasi.it

Irene SIENI
Università per Stranieri di Siena
i.sieni@studenti.unistrasi.it

*“Madri. Mothers. Mares”: un spectacle teatral trilingüe a Siena.
Entrevista amb l’actriu, dramaturga i autora Àngels Aymar*

Resum

Entrevista a la dramaturga Àngels Aymar, sobre la seva peça *Madri. Mothers. Mares*, basada en el llibre homònim de l’obra teatral i publicat per l’editorial I Libri di Mompracem. L’obra tracta de la vida de tres dones eclipsades i invisibilitzades per una figura transcendental de la història a la qual han estat lligades: Caridad del Río, mare de Ramon Mercader, l’assassí de Lev Trotski; Mileva Marić, mare dels fills d’Albert Einstein i matemàtica brillant; i Evangelia Dimitriadou, mare de la soprano Maria Callas.

Paraules clau: Àngels Aymar, *Madri. Mothers. Mares*, teatre català contemporani.

Abstract

Interview with the playwright Àngels Aymar, about her play *Madri. Mothers. Mares*, based on the book of the same name, edited by the publishing House I Libri di Mompracem. The work deals with the lives of three women eclipsed and made invisible by a transcendental figure in history to whom they have been linked: Caridad del Río, mother of Ramon Mercader, the killer of Lev Trotsky; Mileva Marić, mother of Albert Einstein’s children and brilliant mathematician; and Evangelia Dimitriadou, mother of the soprano Maria Callas.

Keywords: Àngels Aymar, *Madri. Mothers. Mares*, contemporary Catalan theatre.

Quan encara falten tres hores per a l’estrena de *Madri. Mothers. Mares*, l’obra amb què l’actriu, dramaturga i autora barcelonina Àngels Aymar ens convida a endinsar-nos en la vida de tres mares silenciades per la història, ens citem amb ella a la cèntrica Piazza del Campo de Siena. Aquest vespre de juny, al majestuós Cortile dei Podestà del Palazzo Pubblico, sota l’atenta mirada de la Torre del Mangia, tindrà lloc la lectura dramatitzada en tres

llengües d'aquest text amb les actrius Elizabeth Hess –que interpreta una part en anglès–, Rita Ceccarelli –en italià– i la mateixa Aymar –en català. L'obra veu la llum avui per primer cop i ja ha fet vibrar el director artístic de Teatri di Siena, Vincenzo Bocciarelli, que l'ha escoltada entre bambolines i, mentre supervisa els darrers detalls, aprofita per entusiasmar alguns turistes que es passegen per l'edifici històric.

Ens refugiem de la calor canicular en una sala del Palazzo, mentre en una sala annexa les altres actrius repassen –concentrades i en silenci– el guió de l'obra. Aymar ens dedica una estona de conversa per parlar d'aquest projecte basat en el llibre homònim de l'obra teatral i publicat per l'editorial I Libri di Mompracem. *Madri. Mothers. Mares* dona veu a tres dones eclipsades i invisibilitzades per una figura transcendental de la història a la qual han estat lligades: Caridad del Río, mare de Ramon Mercader, l'assassí de Lev Trotski; Mileva Marić, mare dels fills d'Albert Einstein i matemàtica brillant; i Evangelia Dimitriadou, mare de la soprano Maria Callas. Tres biografies que reclamen el seu espai. I Aymar, des de l'escena i la paraula, els obre la porta perquè puguin, ara sí, expressar-se i fer-se escoltar amb la força callada de qui ha estat massa temps silenciada.

Entrevistadors: L'obra que representeu avui per primera vegada es basa en el títol que heu publicat, *Madri. Mothers. Mares*. D'on neix la necessitat d'escriure aquesta obra sobre tres mares?

Autora: La necessitat neix de la lectura, fa uns anys, de *El hombre que amaba a los perros*, de Leonardo Padura, gran escriptor cubà que vaig tenir el goig de conèixer. En aquesta novel·la, Padura explica la història de Ramon Mercader, l'assassí de Trotski. Es tracta d'un relat rigorosament documentat però amb elements de ficció, en què es presenta la figura de Caridad del Río, mare de Mercader. La lectura d'aquesta obra em va colpir enormement i em va despertar un interès sostingut per la seva trajectòria vital, fins al punt que vaig concebre la idea de desenvolupar, en algun moment, una proposta escènica centrada en aquest personatge femení.

Amb el pas del temps, entre altres projectes i compromisos, la idea inicial va quedar latent, fins que, en un moment determinat que no sabria precisar amb exactitud, una sèrie de vivències i estímuls diversos em van portar a reflexionar sobre la diversitat de l'experiència materna. Ser dona no implica necessàriament una visió comuna del món, ni tampoc el fet de ser mare comporta una única manera de viure la maternitat. Aquesta constatació em va portar a recuperar la figura de Caridad del Río i a començar a investigar sobre altres mares que haguessin desenvolupat una

relació de dependència vital amb els seus fills o filles –una relació tan determinant que els hagués condicionat de ple l'existència. Ara bé, no en vaig trobar gaires que mantinguessin aquest vincle de manera tan persistent o lineal al llarg del temps. Finalment, em vaig decantar per dues figures addicionals. D'una banda, Mileva Marić, primera esposa d'Albert Einstein. La seva història em va commoure i em semblava injust que no se l'ha conegué ni reconegué encara avui dia. L'aparició recent de correspondència i documents ha permès posar de manifest no només el maltractament psicològic que va rebre per part d'Einstein, sinó també la seva implicació activa en diversos treballs científics rellevants, fins i tot en el de la teoria de la relativitat. La seva condició de mare no té res a veure amb la de Caridad del Río: és una dona amb una existència silenciosa, invisibilitzada, però que centra tota la seva atenció en un fill diagnosticat d'esquizofrènia, rebutjat pel pare.

L'altra figura que vaig voler incorporar és Evangelia, mare de Maria Callas. Si bé coneixem àmpliament la biografia de la cantant i les seves reiterades crítiques envers la seva progenitora, em va semblar rellevant donar veu a la mare, explorar la seva versió dels fets i entendre com es construeix la maternitat quan s'està a l'ombra d'un mite. Aquestes tres dones, per bé que en podrien haver estat moltes altres, van ser les que em van empènyer a endinsar-me en una recerca documental extensa que ha acabat donant lloc a l'obra i que ha permès recuperar figures històriques oblidades, silenciades o eclipsades per les personalitats amb qui van compartir la vida, ja siguin marits brillants, filles prodigi o bé ideologies que imposaven rols rígids i sacrificis absoluts.

Hi ha, tanmateix, una altra motivació, que potser hauria de situar en primer lloc: la voluntat d'escriure textos teatrals per a actrius d'edat madura. Sovint aquestes professionals es veuen relegades a papers secundaris –com el de l'àvia o la mestressa de casa–, i a penes poden desenvolupar personatges amb profunditat i matisos interpretatius. Em semblava que un monòleg dens i exigent podia esdevenir una oportunitat per mostrar l'experiència escènica de qualsevol actriu en tota la seva plenitud.

Entrevistadors: L'obra s'ha publicat en una versió trilingüe: català, italià i anglès. D'on sorgeix aquesta aposta pel multilingüisme? Com ha estat el procés de treball amb les actrius que us acompanyaran aquest vespre? Us heu trobat amb dificultats a l'hora de gestionar aquesta pluralitat de llengües a escena?

Autora: L'origen multilingüe del projecte s'inscriu dins d'una voluntat deliberada de trencar amb les convencions monolingües del teatre de text. Cada projecte escènic neix d'una pulsio diferent: pot ser una imatge, una anècdota explicada o una necessitat íntima de donar forma a una veu. Ara bé, allò que ho travessa tot és el desig d'anar més enllà del límit esperable, de no quedar-se en la formulació més òbvia o còmoda. En aquest cas, l'aposta per la pluralitat lingüística ja formava part del projecte embrionari: la idea inicial era reunir intèrprets d'orígens diversos –una catalana, una sèrbia i una grega– i treballar amb direccions escèniques de tres països diferents, amb l'objectiu de generar una proposta itinerant capaç de circular entre diferents contextos culturals. Aquest enfocament es va anar reformulant amb el temps –el projecte va començar durant la pandèmia i, com tants d'altres, va patir pauses, canvis, etc.– fins que s'ha arribat a concretar en una forma adaptada a les possibilitats reals. En el context italià, amb l'aparició d'una editorial interessada a publicar el text, s'ha optat per una configuració trilingüe: una actriu italiana –la Rita–, una de catalana –jo mateixa–, i una americana, l'Elizabeth –que ha vingut expressament de Nova York–, i amb qui ja havia col·laborat amb anterioritat. Aquesta decisió no era només logística, sinó que responia a una convicció ferma: que la llengua pròpia és un vehicle essencial de la identitat cultural i que, per tant, el teatre pot i ha de sostenir aquesta diversitat lingüística com un valor estètic i ètic alhora.

Així, la versió publicada de l'obra recull íntegrament les tres llengües, mentre que la versió escènica presentada en lectura dramatitzada és lleugerament diferent. Amb la voluntat de mantenir-ne el ritme i de no recórrer a subtítols, s'ha adaptat el text i, a més, s'han alternat les llengües en una mena de coreografia poliglota. Aquest gest pretén fer escoltar sense entendre, però al mateix temps serveix com si fos una mena de desplaçament receptiu que manté la tensió, l'atenció i el desig de comprendre les llengües que l'espectador no domina d'una manera intuïtiva, i així es pot arribar a convertir en còmplice d'una història que parla des de les llengües i a través d'elles.

Entrevistadors: Quin repte heu trobat a l'hora de reconstruir les vides de les tres mares protagonistes, tenint en compte que de bibliografia no n'hi deu haver pas gaire?

Autora: Pel que fa a les fonts documentals, la tasca de reconstrucció de les vides d'aquestes tres mares ha estat desigual. En el cas de Caridad del Río, hi ha força informació, ja que va ser una figura clau en la fundació del Partit Comunista de Catalunya i, més tard, va tenir un paper actiu a

Moscou, vinculat als serveis secrets soviètics. Com que va participar a la Guerra Civil espanyola, va aparèixer bastant a la premsa de l'època, fet que permet resseguir parcialment el seu recorregut vital i polític a través de diverses fonts.

En canvi, d'informació disponible sobre la figura d'Evangelia Dimitriadou, mare de Callas, n'hi ha més aviat poca, és dispersa i, sovint, es troba escrita en grec, cosa que en complica la recerca. Tanmateix, dins del marc d'un teatre d'investigació centrat en personatges reals –una metodologia amb la qual ja he treballat en diversos projectes–, vaig tenir l'oportunitat de parlar amb una dona grega el pare de la qual havia conegut Evangelia personalment. Aquest testimoni, tot i que sigui fragmentari, em va aportar dades molt valuoses per aproximar-me al perfil humà i familiar de la mare.

Pel que fa a Mileva Marić, la recerca que vaig dur a terme es va centrar sobretot en les cartes i documents que revelen aspectes desconeguts de la seva vida, i que ha estat publicada fa relativament poc. Aquest material ha propiciat també l'escriptura de novel·les sobre la seva figura, que, encara que siguin ficció, contribueixen a oferir una visió més rica d'aquest personatge, de l'entorn i de la seva més que dissortada vida. La pràctica teatral facilita, doncs, una immersió profunda: no es tracta només de recopilar dades, sinó de veure fotografies, analitzar i desxifrar gestos, imaginar i endinsar-se en els silencis que s'hi amaguen, etcètera. En aquest sentit, la dramaturgia parteix sempre de fets documentats, però es nodreix de la llibertat creativa necessària per construir un relat escènic viu, plausible i significatiu des d'un vessant emocional. És en aquesta tensió entre document i ficció que s'activa la màgia del teatre.

Entrevistadors: Creieu que la història, ja sigui de manera conscient o inconscient, ha oblidat o ha volgut oblidar aquestes tres mares que, tal com representeu i retrateu a la publicació, van viure a l'ombra de noms propis i reconeguts?

Autora: En realitat, crec que si vas a Grècia i parles de l'Evangelia als grecs, és molt probable que no els despertis gaire interès. El focus continua sent, gairebé exclusivament, la filla: la diva. L'Evangelia, de fet, és potser la mare de qui hi ha menys informació disponible. Ara bé, la mare de Maria Callas és percebuda com un personatge clau, gairebé intocable. Hi ha qui la considera una figura fosca, incòmoda, potser fins i tot menyspreable. És per aquest motiu que jo m'hi he volgut acostar, perquè m'interessa entendre les mares, també aquelles que han incomodat, que han estat marginades, que han viscut a l'ombra, que han despertat cert rebuig.

En aquest sentit, cal tenir en compte que la meva generació –i en part també la vostra, tot i que potser menys– s’ha criat en un relat històric construït gairebé per complet per homes i sobre homes. Les dones hi han estat sistemàticament esborrades o relegades a papers secundaris. No em demano si això ha estat volgut o casual, perquè no m’interessa tant la motivació com el fet en si: el silenci. I, en aquest silenci estructural, reivindicar la veu de les dones –de les mares, en aquest cas– és una opció política, una necessitat i també, em sembla, un dret irrenunciable. Cal ampliar el relat per incloure aquelles altres històries que durant massa temps han estat excloses.

Entrevistadors: Hi ha alguna d’aquestes mares que t’hagi colpit o sorprès especialment? Hi has pogut reconèixer alguns trets en comú amb la vostra experiència vital?

Autora: No ho sé... En realitat, sempre hi ha punts de contacte entre els éssers humans, però el que trobo veritablement interessant és la immersió en l’altre: quan escrius sobre algú, has de ser capaç d’entrar-hi, de respirar des del seu lloc. I això, amb personatges reals, encara pren una altra dimensió. De fet, hi ha un fenomen que em passa sovint i que sempre explico: alguns personatges et deixen entrar amb facilitat; d’altres, en canvi, t’ho posen molt difícil, gairebé com si oposessin resistència. Amb aquestes tres dones jo sentia una clara voluntat d’entendre-les. Volia comprendre, per exemple, què pot portar una mare a enviar el seu fill a rebre instrucció a Sibèria sabent quina serà la seva missió. I entendre que, per a ella, l’assassinat de Trotski no era una tragèdia, sinó una fita revolucionària: l’enemic del poble, eliminat pel seu propi fill, convertit en heroi. A més, volia entendre com una mare pot projectar en la seva filla tot allò que ella mateixa no va poder ser, i fer-ho fins al punt de convertir-la en una diva com Maria Callas. Aquesta mena de transferència vital té unes arrels profundes. I en el cas de Mileva, m’impressiona la seva anul·lació total, personal i intel·lectual, la renúncia absoluta –en el silenci– a la pròpia trajectòria per dedicar-se al fill que patia una malaltia mental.

Totes tres són dones que admiro en algun aspecte. Totes tres van patir moltíssim, encara que aquest sofriment no se’ls hagi reconegut. No he volgut defensar cap d’elles ni tampoc atacar-ne cap: tan sols he intentat reconstruir, amb la màxima fidelitat documental, una vida a través de la seva pròpia veu. El que l’espectador faci amb això –si condemna, justifica, empatitza o s’escandalitza– ja no em pertoca a mi. Jo només intento fer emergir les zones menys conegudes, aquelles que no solen sortir a la història amb majúscula.

Entrevistadors: Escriviu i presenteu les seves històries en forma de monòleg interior, en primera persona, parlant com si fóssiu cada mare? Com ha estat posar-se a la pell de cadascuna d'elles? En quins escenaris o condicions les heu situades?

Autora: Entro a les biografies d'aquestes dones no només a través dels fets o de la documentació, sinó també –i sobretot– a través de la seva veu. En escena, cadascuna se situa en un moment clau, un espai de límit, de frontera. En el cas de Caridad, apareix en un estat mental alterat, immersa en el deliri a causa d'un càncer i d'una forta medicació. És en aquest estat de semi-inconsciència que repassa la seva vida com si el seu fill fos allà. I en aquest recorregut redescobreix aspectes del seu passat que, en el moment de viure'ls, potser no havia volgut veure.

A Evangelia, en canvi, la presento després de la mort de la seva filla, mentre fa inventari dels objectes que pertanyien a Maria. A través del record dialoga sola i amb ella. El relat que construeix és d'una gran ambivalència: fa memòria de tot el que ha viscut i manifesta la injustícia de no haver estat mai reconeguda ni econòmicament ni simbòlicament.

En relació amb Mileva, la situo en una trucada telefònica amb el seu marit –ell és als Estats Units–, en què intenta explicar-li un seguit de coses que li passen. És una conversa interrompuda, plena de silencis, de retrets continguts, d'un dolor que no troba resposta. El més rellevant d'aquesta mare no és només el rol que adopta, sinó la implicació i participació intel·lectual en l'obra d'Einstein. Hi ha evidències documentals que apunten que ella podria haver tingut un paper determinant en l'elaboració de la teoria de la relativitat. I, així i tot, tota la fama científica se la va endur ell. És una ironia que la pròpia relativitat acabi engolint el nom d'ella.

Entrevistadors: Això també es pot veure a l'obra?

Autora: Com deia abans, l'obra no pretén sentenciar res. Mileva exposa la seva versió, explica fragments d'una vida que, malgrat l'oblit, continua interpel·lant-nos. A partir d'aquí, és l'espectador qui n'ha de treure les seves pròpies conclusions. És cert que, quan Einstein va rebre el Premi Nobel, li va transferir els diners del guardó. Aquest gest, que podria ser llegit com una forma de reconeixement, no apareix de manera explícita en el text dramaturgic. No cal. Però és un d'aquells detalls que conviden a pensar: potser ho va fer per alguna raó de pes. Potser era un acord, un gest de reparació o senzillament una decisió pràctica. No ho sabem del cert.

A mi m'agrada, però, que l'obra deixi espai a aquesta ambigüitat, que algú, després de la funció, surti plenament convençut que ella va tenir molt

a veure amb els seus descobriments, i, en canvi, hi hagi algú altre que pensi tot el contrari. Jo soc de les que defensen la primera hipòtesi. Però, com passa sovint en la història de les dones que han estat esborrades, ens movem en l'espai de l'indici, de la sospita fonamentada. I potser, també, en el dret a imaginar una altra veritat.

Entrevistadors: El llibre parla de murs, de límits que el patriarcat ha imposat a la societat. Quins d'aquests murs creieu que encara avui són difícils d'enderrocar?

Autora: Per desgràcia, n'hi ha molts que encara es mantenen drets. I aquesta és potser la tragèdia més gran. Quan treballes amb figures com Maria Aurèlia Capmany, una dona que va viure la guerra, la postguerra, que va escriure i va lluitar en un context vital asfixiant, no pots evitar preguntar-te què és el que de debò hem après. Ens agrada pensar que hem avançat, que el temps ho cura o ho millora tot. Però només cal gratar una mica –una mica! – per adonar-se que seguim atrapats en molts dels mateixos cercles. Avui hi ha dones assassinades per homes, guerres que destrueixen vides en nom de la política o del poder, governs que maten sense disparar. Quan dic que maten, no ho dic en un sentit figurat: la gent mor. És així de dur. I això passa aquí i arreu, fins i tot en països que es vanten de ser moderns, civilitzats, avançats... I què tenim? Bretxes salarials, desigualtats estructurals, sistemes que segueixen afavorint els mateixos de sempre. Per això, quan evoquem aquell passat fosc de la dictadura franquista, és fàcil caure en la temptació de veure'l com una etapa tancada, superada. Però la realitat és que encara hi ha massa llocs al món on es viu sota règims similars, o bé s'hi estan convertint. En definitiva: ens separen dècades, però els murs –simbòlics i reals– continuen en peu. I alguns, fins i tot, més alts.

Entrevistadors: Tornant a l'obra, creieu que aquest projecte sobre aquestes mares i sobre la maternitat us ha transformat d'alguna manera, com a escriptora, com a actriu, com a persona?

Autora: No m'ho havia plantejat així, francament, però ara que m'ho pregunteu... Tota obra és, en el fons, un viatge que comença amb una idea, amb una espurna que et ronda pel cap, però de seguida s'obre, es desplega amb l'escriptura i el que ve després ja no depèn només de tu. Aquesta conversa que estem tenint ara forma part d'aquest viatge. La trobada amb les protagonistes del llibre, amb les seves veus, les seves històries, també ho és. I ho és en el mateix instant en què el llibre surt publicat i el llegeix

algú. Tot plegat et transforma, encara que sigui de manera subtil, sense haver-t'ho plantejat d'entrada. Potser no n'ets conscient de seguida, però un dia mires enrere i t'adones que sí, que ja no ets ni de bon tros la persona que va començar aquell camí.

Entrevistadors: Què significa representar avui aquesta obra escènica aquí a Siena?

Estrenar una obra sempre és molt emocionant. Avui és el primer cop que es representa *Madri*, que és, en realitat, una lectura dramatitzada i no un muntatge com a tal. I també és molt especial el fet que avui sigui aquí. Fa dotze o tretze anys que mantinc una relació molt viva amb Itàlia, especialment amb Sarteano [municipi de la província de Siena], gràcies a Laura Fatini, directora de teatre amb la qual he col·laborat diverses vegades. Ella ha estat un pont preciós i per això he pogut venir sovint a Itàlia, conèixer gent, teixir complicitats.

De fet, a Siena, al Teatro dei Rozzi, la companyia Ensarte em va estrenar el 2019 l'obra *Avvelenate –Enverinades–*, i de mica en mica he anat fent camí aquí. I això d'avui és una joia. Hi haurà persones entre el públic que han participat en tallers o muntatges meus, que m'han vist dirigint i ara em veuran actuant. I jo, que quan treballem sempre els estic observant i prenent notes, avui em pregunto què diran ells de mi! [riu]. Aquest moment és un regal molt bonic, com una mena de culminació d'un recorregut. I a més coincideix amb la presentació del llibre, que surt avui mateix! Hi ha una mena de màgia, en això: en la paraula dita i la paraula escrita arribant totes dues el mateix dia.

Entrevistadors: I del públic –o del lector– què n'espereu?

Autora: Només una cosa: que aquestes històries de persones reals que expliquem els desperti curiositat. Que tinguin ganes de saber-ne més. Com a dramaturgues, el que fem és plantar llavors sobre temes diversos. No volem alligonar ningú, no volem imposar cap veritat. Però l'art, inevitablement, participa de la cultura, de la política, del nostre temps, i això ens obliga a ser responsables de la paraula. Quan et poses en una tarima i tens gent al davant, tens un deure. A mi només m'interessa això: arribar a algú. Que una sola persona es quedi amb un detall, amb una frase, amb una escena, i que d'aquí un temps recordi aquest dia, a Siena... Si passa això, ja haurà valgut la pena tot. Perquè escrivim per ser escoltades. Per tocar alguna fibra, encara que sigui una.

Entrevistadors: Per concloure: quina és la mare literària, històrica o de ficció que més us ha inspirat?

Autora: [*Dubta un segon*] Potser necessitaria una mica de temps per pensar-ho, però la mare que més m'inspira és la meva [*Somriu*].

Entrevistadors: Si poguéssiu conversar amb alguna de les mares protagonistes de l'obra –o amb alguna altra mare històrica a l'ombra–, què li preguntariéu?

Autora: La veritat és que no ho tinc clar. Més que preguntar, jo potser m'hi acostaria d'una altra manera. Pel meu tarannà, soc d'aquelles persones que, quan veu algú enfonsar-se o no valorar-se prou, s'hi acosten. M'agrada encoratjar, fer costat. Per exemple, si hagués pogut parlar amb Mileva, li hauria dit: «Però per què fas això, si tens tant de talent?», per intentar fer-li veure el seu valor. Però, és clar, sense jutjar-la ni condicionar-la. Quan ja saps com acaba la seva història, voldries intervenir-hi, fer-hi alguna cosa, però no seria just. Cadascuna de les mares ve d'un lloc molt concret i actua des d'allà. Crec que això és el que més m'ha ensenyat aquesta obra: que darrere de cada decisió, darrere de cada vida, hi ha un context, un passat, unes ferides. Que dues persones poden venir del mateix lloc i reaccionar de manera completament diferent. Que no sabem mai com ens afectaran realment les coses fins que ens passen. Per això som com som. Per això prenem camins tan diferents. I per això cal escoltar abans de jutjar. Potser, més que fer preguntes, el que voldria és escoltar-les a elles. De veritat.



Figg. 1 e 2. Àngels Aymar, Rita Ceccarelli i Elizabeth Hess.

Attualità

Francesco ESPOSITO

100 anni di Giuseppe Tavani: l'omaggio alla sua attività di catalanista

Venerdì 15 novembre, presso il Dipartimento di Studi Europei e Americani dell'Università La Sapienza di Roma, si è tenuta la conferenza “La poesia è fatta soltanto di parole” per omaggiare l'attività di catalanista del professor Giuseppe Tavani, in occasione del centenario della sua nascita. L'evento, organizzato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma – più in concreto dai dipartimenti di Lettere e Culture Moderne e di Studi Americani e Interculturali – e dall'Istitut Ramon Llull, con il sostegno della Delegazione del Governo della Generalitat della Catalogna in Italia, ha visto un'importante partecipazione di pubblico e di figure istituzionali e accademiche di rilievo non soltanto della catalanistica, ma anche del mondo della lusitanistica tanto cara al professor Tavani.

Il programma della giornata ha previsto una prima fase di saluti istituzionali, in cui sono intervenuti Arianna Punzi, preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Stefano Asperti (Lingue e Culture Moderne) e Paolo Canettieri (Studi Europei e Americani). Tutti loro hanno ricordato con affetto la figura di “Beppe” Tavani, a livello umano ancor prima che accademico, riconoscendo il suo ruolo fondamentale nello sviluppo degli studi catalani alla Sapienza, citando in particolar modo l'inaugurazione della prima cattedra di letteratura catalana presso l'ateneo alla fine degli anni '70, insieme a Jordi Pinell. Tra le sue principali attività letterarie è stata menzionata la pubblicazione del volume *Poesia catalana di protesta* nel 1968, dell'editore Laterza: una raccolta di poesia civile catalana che invitava il pubblico italiano ad affacciarsi sulla Catalogna in un periodo particolarmente significativo per quello che erano le rivendicazioni politiche su entrambe le sponde del Mediterraneo. Un'antologia che non aveva potuto vedere la luce in Spagna a causa della dittatura, composta da poesie di autori come Salvador Espriu e Joan Oliver (Pere Quart), tra gli altri.

Dopodiché, è stato il turno dei saluti del direttore dell'Istitut Ramon Llull, Pere Almeda, e del Delegato del Governo della Catalogna in Italia, Luca Bellizzi. Entrambi hanno riconosciuto il valore della figura di Tavani come ponte tra le due lingue e le due culture. Bellizzi ha inoltre ricordato uno dei lasciti più preziosi di Tavani: il suo vasto patrimonio bibliografico

legato agli studi catalani, donato proprio alla Delegazione nel 2016. Un fondo che tuttora è ospitato presso la sede della Delegazione del Governo della Catalogna e che è liberamente consultabile.

La seconda parte dell'evento ha visto gli interventi di alcuni ex allievi e colleghi di Giuseppe Tavani, i quali hanno trattato vari aspetti della militanza culturale di Tavani nel mondo della catalanistica. Il Tavani traduttore di Pere Calders e di Mercè Rodoreda ricordato da Stefania Maria Ciminelli; la pluriennale militanza come presidente dell'AILLC e come socio fondatore dell'AISC sottolineata da Vicent Beltran; il suo impegno nello studio della metrica catalana sotto una nuova lente, la "ritmemica", come spiegato da Francesco Ardolino; e infine l'affettuoso ricordo di Isabel Turull della figura del Tavani docente di catalano, che ha saputo sviluppare una "via catalana" la cui eredità vive ancora negli studenti che ha formato. Questi ultimi, diventati a loro volta docenti e traduttori, hanno proseguito questa ideale "dinastia" di catalanistica formando i traduttori e i docenti di oggi e di domani. I racconti, le riflessioni e le affettuose testimonianze dei suoi colleghi e allievi hanno sottolineato la preziosa eredità di Tavani a livello accademico e umano, ricordando la sua gentilezza e la sua capacità di tessere rapporti.

La conferenza si è quindi conclusa con una tavola rotonda tra poeti, autori e traduttori a cui hanno partecipato i poeti catalani Anna Gual, Jaume C. Pons Alorda e Mireia Calafell (quest'ultima con un contributo video); il critico e traduttore Matteo Lefèvre e i traduttori Francesco Esposito e Ilaria Sofia Perrino. Poeti e traduttori hanno dialogato sul loro rapporto con la poesia e la poesia in traduzione, sull'autotraduzione e sulle peculiarità della metrica catalana, alternando queste considerazioni a delle letture in catalano e in italiano. Le poesie scelte sono state estratte dalle raccolte dei poeti presenti, pubblicate in Italia nella collana "Siglo Presente" della casa editrice Ensemble.

In seguito alla conferenza del mattino, si è tenuto un recital poetico degli stessi autori presso la sede dell'Associazione Catalans a Roma. Una chiusura dai toni leggeri e conviviali, all'insegna della lirica catalana e dell'importanza della lingua e della cultura, ideale per ricordare nella sua totalità la figura del professor Giuseppe Tavani.

In conclusione, la giornata dedicata al professor Tavani si è rivelata un grande successo. Ripercorrendo la sua carriera accademica attraverso le tante pietre miliari posate sulla strada dell'insegnamento e della diffusione del catalano in Italia, si è potuto ricordare appieno non solo la sua attività di studioso ma anche il suo spessore umano. Gli aneddoti dei suoi ex colleghi e studenti hanno arricchito di emozioni un dibattito pieno di spunti

ancora molto validi dal punto di vista accademico, segno che l'eredità del professor Tavani permane viva nello spirito di chi ancora oggi la tramanda, ma soprattutto di chi la riceve pur non avendolo mai conosciuto.

Recensioni

Gabriel Ferrater, *Poema inconcluso*, cura, note e traduzione dal catalano di Pietro U. Dini, consulenza madrelingua Albert Lázaro-Tinaut, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2022, 105 pp.

Patrizio RIGOBON

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans

Si tratta di una delle poche traduzioni italiane disponibili dell'opera poetica di Gabriel Ferrater. A parte alcune versioni sparse, pubblicate in antologie e/o riviste, esiste un altro volume pubblicato dallo stesso Pietro U. Dini nel 2010 (Gabriel Ferrater, *Curriculum vitae. Poesie 1960-1968*, traduzione, nota e cura di Pietro U. Dini; evocazione di Jaime Solinas), che è uno specialista di Ferrater, oltre a essere un notevole cultore di letteratura lituana. Il libro presenta una traduzione italiana di ottima qualità (con i minimi difetti di cui parleremo a breve). Inoltre, il poemetto contiene un apparato critico rilevante: 128 note che aiutano a comprendere aspetti della cultura catalana e commentano parti del testo poco chiare. Ritengo che molte di queste note, che implicano una conoscenza piuttosto approfondita della cultura catalana, siano dovute ai suggerimenti di Albert Lázaro-Tinaut e certamente, secondo quanto dichiara lo stesso Dini, anche alla traduzione francese («Per la stesura delle note è stato di grande aiuto il ricorso a: *Poème Inachevé*, Présentation, traduction et notes par William Cliff, Bruxelles, Ed. Ercée, 1985, pp. XV+133», p. 105).

Non possiamo distinguere, in questa nostra recensione, le responsabilità dei vari interventi, perché non abbiamo potuto leggere la predetta traduzione francese. La versione italiana è ovviamente opera di Dini e su questa ci soffermeremo in particolare. Tutta la parte critica (*Nota compiutamente inconclusiva*, pp. 91-103), certamente molto interessante, si basa anche su una bibliografia piuttosto nota. Il titolo della nota critica mi pare sollevi la questione della scelta del titolo italiano dell'intera traduzione: in catalano *Poema inacabat*, ma in italiano un molto raro *Poema inconcluso*. Però, come dicevo, la nota e il suo ossimoro iniziale sembrano confermare l'idea che ci sia stata, quantomeno, un'incertezza su quale fosse la scelta migliore tra *Poema incompiuto* o *Poema inconcluso*; io avrei scelto il primo, perché è più adatto a un'opera letteraria non terminata, mentre *inconcluso* si applica ad altri ambiti (soprattutto giuridici nel senso di “non perfezionato”). Ma evidentemente ciò attiene alle sensibilità personali e ai significati che fanno riferimento al vissuto e alle letture di ciascuno.

Un altro tema che si ripete lungo la traduzione è l'uso quasi esclusivo in italiano del sostantivo "poema" per riferirsi anche a una "poesia" breve. Come ad esempio, uno dei molti casi, al verso 429, dove si legge «Maragall scrisse un poema» (in catalano «Maragall va fer un vers»), quando si allude a *A muntanya*, che in italiano sarebbe più propriamente "una poesia". Se prendiamo a modello il termine "poema" in senso italiano moderno, considerando ad esempio i *Poemi conviviali* pascoliani, non c'è dubbio che comunque siano più lunghi (anche parecchio) della poesia maragalliana. Nel linguaggio comune, il "poema" è identificato soprattutto con estese opere narrative scritte in versi.

La traduzione del poema ferrateriano mantiene solo alcuni dei "versos apariats" dell'originale, ma molto più spesso conserva gli ottonari, che talvolta lo stesso Ferrater gestisce in modo non rigoroso. In ogni caso, sarebbe stato quasi impossibile rendere puntualmente tutti gli aspetti formali.

Come abbiamo già accennato, la qualità della traduzione è molto buona e lo sottolinea perché quest'opera di Gabriel Ferrater, essendo composta da mille trecento trentaquattro versi (come dice lo stesso poeta alla fine della "Tornada" del *Poema inacabat*) non è affatto facile da rendere per l'ampia intertestualità e per lo stesso idioletto ferrateriano, che il traduttore ha comunque recato in italiano con grande abilità. A seguire, commenteremo alcune parti, secondo noi, meno riuscite, che tuttavia nulla tolgono al notevole valore all'opera nel suo insieme.

Al v. 79 leggiamo «no s'ho creien» che il traduttore rende con «non se lo credevano». Sarebbe stato meglio «non lo credevano» o «non ci credevano». Qui, ed in molti altri casi, si calca eccessivamente la costruzione sintattico-lessicale catalana. Al v. 98 («que tots nosaltres ens ha fet» reso con «che ci ha formati tutti noi») si utilizza la costruzione col doppio pronome che in italiano non serve e a volte è addirittura scorretta (al di là ovviamente delle licenze poetiche). Bastava un «che ha formato tutti noi» oppure «che ci ha formati». Al v. 123, «que un vespre mori» diventa «che a ogni vespro muoia». In it. "vespro" ha una valenza molto letteraria o, comunque, è un termine antiquato ovvero arcaico, secondo molti dizionari italiani. Sarebbe stato più adeguato un magari banale "sera", in considerazione del fatto che l'autore non aveva intenzionalità arcaizzanti e utilizzava infatti una parola del catalano moderno ("vespre") che indica per l'appunto la "sera". Al v. 355 leggiamo «vam poder plorar la gran trompa» tradotto con «potemmo piangere la grande tromba». Non riesco a cogliere il significato della traduzione italiana, mentre mi è chiarissimo quello del verso catalano che si riferisce probabilmente alla gioia per la resa tedesca celebrata con un'"epica balla/ciucca/sbornia/sbronzia". Al v. 433,

«amb ull de lluç mort» diventa «occhi di luccio morto». Forse per chi frequenta i mercati rionali di Barcellona (come faceva certamente Ferrater) è abbastanza comune vedere i “naselli”, più o meno morti, giacenti in esposizione su letti di ghiaccio dei ricchi banchi delle pescherie. Infatti, “lluç” non è un “luccio”, ma tutt’altro pesce, molto più comune, anche se in questo caso si potrebbero però addurre comprensibili motivazioni metriche nonché licenze poetiche nella versione italiana. Il v. 908, «La botella l’encetem plena» viene tradotto con «la bottiglia s’incigna piena». Ora, al di fuori dell’areale toscano, “s’incigna” non è affatto comune per l’italiano standard come lo sarebbero “s’inizia/la cominciamo”, ecc. “L’encetem” appartiene invece al catalano standard. Al di là del fatto che, personalmente, troviamo comunque il verbo “incignare” di straordinaria efficacia. Veniamo ora a quella che potrebbe essere una semplice svista che, però, dà luogo a una curiosa quanto surreale immagine, estranea, credo, alla volontà di Ferrater: «sentire / scricchiolii delle branchie rotte» (vv. 1158-1159) che dovrebbe rendere «sentir / cruixits de les branques trencades». Difficile che «scricchiolino le branchie [rotte] dei pesci» perché il catalano “branques” equivale all’italiano “rami” (degli alberi) che effettivamente è più verosimile possano scricchiolare prima di spezzarsi. La poesia è ontologicamente determinata da accostamenti arditi che, tuttavia, in questo caso, ci sentiremmo di escludere (anche in considerazione del contesto catalano in cui “branques” appare).

In conclusione, a parte questi minimi difetti e/o sviste, ritengo che la traduzione sia assolutamente azzeccata. Non esiste una resa traduttiva perfetta e certamente valeva la pena di correre tutti i rischi connessi a una versione poetica in altra lingua per far conoscere questo testo di Gabriel Ferrater, uno dei maggiori poeti catalani del secondo Novecento. E Pietro U. Dini ha certamente centrato tale obiettivo.

Anna Gual, *Il tubero*, traduzione italiana di Francesco Esposito, post-fazione di Antònia Vicens, Roma, Ensemble, 2022, 113 pp.

Patrizio RIGOBON

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans

È la prima opera di questa giovane scrittrice ad essere tradotta in italiano e il fatto che venga pubblicata all'interno di una collana ("Siglo presente") che già comprende una sezione dedicata agli autori catalani – con cinque volumi di poesia catalana pubblicati (con opere di Joan-Elies Adell, Maria Callís Cabrera, Gemma Gorga) – è certamente un dato estremamente positivo.

In generale si tratta di una traduzione realizzata con criteri solidi e, senza dubbio, molto riuscita. È chiaro poi che, trovandoci di fronte a una scelta che non arriva alle cinquanta poesie (alcune delle quali si potevano già leggere sul sito Lyrikline, <<https://www.lyrikline.org/en/home/>>), possiamo immaginare una maggiore e più vigile attenzione sulla resa italiana delle singole composizioni. Secondo il sito web dell'autrice (<<https://annagual.cat/traduuccions-2/>>), finora le poesie di Anna Gual sono state tradotte in francese (*Implosions*), in spagnolo (*Innombrable*) e in italiano (appunto *Il tubero*).

Di seguito abbiamo scelto alcuni estratti dal testo e dalla traduzione, ai quali abbiamo aggiunto i nostri commenti per giustificare la nostra valutazione, evidenziando i pregi e i (pochi) difetti di questa versione, nonché alcuni aspetti letterari che forse non sono stati pienamente colti.

Naturalmente, la traduzione poetica presenta delle specificità che la traduttologia ha già analizzato, e sappiamo che molti rifiutano persino l'idea stessa della possibilità di tradurre testi poetici.

Noi riteniamo che il linguaggio poetico abbia una flessibilità tale da rendere difficile, in molti casi, tracciare una linea rossa netta tra le scelte corrette e quelle discutibili. In questo senso, alcune delle nostre osservazioni (spero in numero ridotto) potrebbero essere, proprio per le caratteristiche del linguaggio poetico, affatto opinabili.¹ Per essere più

¹ *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 15 e ss.

chiari, rappresentiamo le nostre considerazioni nel seguente quadro sinottico:

Testo originale	Traduzione di Esposito	Commento
Tremolen les cendresen ser vistes (p. 8)	Tremano le cenerialla vista (p. 9)	Traduzione che risolve in modo assai felice il problema della perifrasi attraverso la quale normalmente si rende in italiano il catalano en+infinito+participio passato
Al clatell m'hi sobren els futurs (p. 8)	La mia nuca abbonda di futuri (p. 9)	«m'hi sobren» è qualcosa di più di «abbonda». Forse meglio: «ha troppi futuri»
Jo només he vingut per segregar l'enigma de la incisió (p. 12)	Sono venuta soltanto per risolvere l'enigma dell'incisione (p. 13)	Per quanto riguarda «segregar» ritengo che l'immagine sia quella della «separare», «del discernere», piuttosto che quella della «soluzione» d'un enigma
Radiaves extrems de llum (p. 14)	Irradiavi code di luce (p. 15)	Con l'italiano «code» si perde l'anfibologia del catalano «extrems» e dunque la sua stessa pregnanza lessicale
Card entre cards (p. 20)	Cardi tra cardi (p. 21)	«Cardi tra cardi» non ha molto senso. «Cardo tra cardi» ne avrebbe di più perché rimanda al “senhal” «Llir entre cards» del ciclo poetico di Ausiàs March. Una nota a piè pagina avrebbe potuto essere d'aiuto
és l'estructural ideal (p. 20)	è la struttura ideale (p. 21)	Con la traduzione sparisce la rima interna (che pure sarebbe stata possibile in italiano)

Pas a pas, un ull va al jaç de la serp (p. 29)	Passo dopo passo, un occhio busa al serpente (p. 30)	La immagine cambia e il «jaç» diventa di fatto una porta dove «l'occhio busa»
Ets la destrossa invisible que amb el temps guarirà (p. 42)	Sei la frattura invisibile che con il tempo guarirà (p. 43)	«Destrossa» è certamente più di «frattura», in parti- colare se consideriamo che pure il catalano dispone dello stesso sostantivo «fractura»
Hi ha qui compra capelles (p. 46)	C'è chi compra loculi (p. 47)	Non tradurrei «capelles» con «loculi» (in catalano «nínxols»)
Et diria el cruixit dels ossos del llop (p. 58)	Ti descriverei il cigolio delle ossa del lupo.(p. 59)	«cigolio» è piuttosto «gri- nyolar» che «cruixir». Forse meglio tradurre con «scroc- chiare» o «scricchiolare»
Braile desencaixat	Braille disincastrato	«disincastrato» non ha trop- po senso in questo contesto. Forse meglio «scomposto» o piuttosto «alterato». Ov- vero un braille che non si può leggere facilmente
dissecar insectes (p. 98)	imbalsamare farfalle (p. 99)	L'evocazione letteraria di una «farfalla» (in catalano «papallona») non è equiva- lente a quella che può avere un generico «insetto». Forse meglio tradurre con «inset- ti»

La nota finale di Antònia Vicens viene offerta solo in italiano. Forse sarebbe stato opportuno inserirla anche in catalano. Comunque, in linea generale, il libro appare efficacemente reso in italiano e avremmo potuto addurre molti esempi di buone od ottime soluzioni traduttive. Come capita anche in questo caso, ci sono soluzioni meno azzeccate e pochi fraintendimenti, fisiologicamente presenti in qualunque buona traduzione. Come questa.

Victor Català, *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*, prefazione e traduzione di Claudia de Medio, Imola, CuePress, 2025, 177 pp.

Patrizio RIGOBON

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans

Il valore di una scrittrice quale Víctor Català (pseudonimo di Caterina Albert i Paradís) è riconosciuto oggi da una nutrita schiera di traduzioni¹ che riguardano non solo la sua opera maggiore e più nota (*Solitud*), ma anche altri testi, per nulla secondari o minori, quali quelli proposti nella traduzione che qui recensiamo. Non si può dire tuttavia che la presenza editoriale in italiano di questa scrittrice sia all'altezza del suo valore. Basti pensare che, di fatto, esistono solo le due versioni di *Solitud*, pubblicate a distanza di quasi un secolo l'una dall'altra (1918-2015), opera rispettivamente di Alfredo Giannini e Ursula Bedogni. Traduzioni molto diverse sulle quali abbiamo già discusso nelle pagine di questa rivista (cfr. *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 6, 2016, pp. 184-188). Non mi risulta che altri scritti di Víctor Català, che vanno ben al di là del suo romanzo più noto, siano stati recati in italiano. Forse in qualche rivista della prima metà del Novecento potrebbe nascondersi qualche altra breve opera: di certo però non ne abbiamo per ora riscontro. Tale scarsità è spiegabile anche col fatto che la lingua espressa da questa scrittrice è tutt'altro che semplice ed esige una vigile cura nella resa italiana. Il primo traduttore, Alfredo Giannini, l'aveva più volte sottolineato, sia nell'introduzione alla sua versione («lo stile particolare di V. Català, la profusa ricchezza del suo vocabolario, l'uso frequente di espressioni e di voci comarcali [*sic*] mi mettevano alle prese con difficoltà gravi e molte»)², ma anche e soprattutto nel carteggio con Joan Lluís Estelrich i Perelló. Giannini scambiò con questo giornalista e scrittore di Majorca un rilevante numero di missive, conservate nel fondo

¹ Per un elenco delle traduzioni, non solo spagnole, si veda J.M. RIBERA LLOPIS, *Caterina Albert i Paradís, Víctor Català: traductores y traducciones al castellano*, «Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca», XXVIII, 2023, p. 89.

² V. CATALÀ (Caterina Albert Paradís), *Solitudine*, traduzione di Alfredo Giannini, Lanciano, Carabba, 1918, vol I, p. IX.

omonimo della madrilenza Biblioteca Nacional. All'inizio del 1917 ecco cosa comunicava Giannini al suo corrispondente: «Aiutato da lui [il benedettino Plàcid Vives i Canals, amico di Giannini] mi son messo alla traduzione di *Solitud* [sic] di Víctor Català. Siamo a metà del libro. Abbiamo avuto dall'autrice il permesso alla pubblicazione»³. La versione sarà pronta quasi un anno dopo. Nelle lettere Giannini lamenta la mancanza di collaborazione della Català alla chiarificazione di parole o espressioni oscure persino al suo consulente benedettino. Giannini ricrea un linguaggio volutamente e orgogliosamente ricco di toscanismi, anzi fondato proprio sulla lingua popolare toscana coeva:

Ho tradotto *Solitud* [sic] con grande amore. Più che un romanzo mi si è rivelato un poema, tanta è l'umanità e la poesia che vi sono commiste. Ho rifatto tre volte la traduzione, e neanche dell'ultima ora sono del tutto contento. Se qualche pregio può avere la traduzione per la lingua schietta e viva, non è tutto merito mio, ma... di mia madre, ma... della mia terra toscana; ché, non posso dimenticarmi, anche scrivendo due righe, di esser toscano! Sono andato girando e dimorando per le diverse parti d'Italia, ma non per questo ha mai cessato di fiorirmi sulle labbra la parola e l'aspirazione toscana⁴.

Giannini riesce nell'impresa di portare a termine la traduzione, avvalendosi del citato padre Plàcid Vives i Canals e, in minor misura, dello stesso Joan Lluís Estelrich, che, originario di una diversa area catalanofona, poteva essergli di minore aiuto. Il travaglio del processo traduttivo dimostra per l'appunto la complessità del lavoro sull'opera di Víctor Català anche per un traduttore coevo. Immaginiamo poi che la distanza di più di un secolo renda ancora più complesso rendere in italiano i libri della scrittrice. La traduzione di Giannini ebbe un notevole successo. Poiché il libro risultava nel 1919 di difficile reperimento in molte librerie di Napoli (città dove Giannini risiedeva per il suo impiego d'insegnante), il traduttore

³ Lettera a Estelrich del 22-II-1917, 2v. Fondo Juan Luis Estelrich. Biblioteca Nacional de España (Madrid) (Arch JE/1/28).

⁴ Cartolina postale a Estelrich del 27-VIII-1919, 1r. Si veda anche, a tale proposito: A.M. SALUDES I AMAT, *Notícia de l'epistolari Alfredo Giannini-Víctor Català (1917-1930). La traducció italiana de "Solitud"*, in *II Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966. L'Escala*, 20, 21 i 22 de setembre 2001, a cura di Enric Prat i Pep Vila, Barcelona, Ajuntament de l'Escal / PAM, 2002, pp. 513-531.

sosteneva che fosse «quasi esaurita la prima edizione»⁵. Rosa Delor i Muns, ricordando che la versione di Giannini «és molt bona, una bona mostra del *verismo* italià», propone un eccellente studio biografico-testuale nel quale cerca di dimostrare (con indizi peraltro molti concreti) che addirittura il film di Rossellini *Stromboli* deve moltissimo al romanzo di Víctor Català, senza che però vi sia un riconoscimento esplicito da parte del maestro italiano. Insomma, direttamente o indirettamente, il romanzo di Caterina Albert è stato presente nella cultura italiana, addirittura in un grande lavoro cinematografico⁶. Ma al di là di quest'opera, il resto degli scritti della scrittrice di L'Escala (i racconti in particolare) sono, come già ricordato, del tutto sconosciuti. Dunque, il libro curato da Claudia De Medio è quanto mai opportuno e utile. Se ne è accorta, con notevole favore, anche la stampa quotidiana. Così vengono tratteggiati da Angelo Molica Franco i protagonisti di questi racconti e del monologo teatrale (che dà il titolo alla raccolta): «Caterina – venuta su da autodidatta – osservava queste vite grottesche e Víctor le trasformava in storie vertiginose»⁷. Sulla vertigine non c'è dubbio: si trattava di storie e personaggi in qualche modo estremi. In particolare, aveva suscitato scandalo il monologo iniziale, *L'infanticida*, non solo per i truculenti (o ritenuti tali) contenuti, ma anche perché era scritto e narrato da una donna. Tanto è vero che, dopo il 1898, quando il monologo in parola venne presentato e vinse i Jocs Florals di Olot, guadagnandosi un premio, l'autrice scelse di adottare come *nom de plume* Víctor Català. Qui c'è l'elemento dell'assunzione virtuale di una nuova identità letteraria, ma anche di genere. Il monologo che apre il volume fu pubblicato per la prima volta solo nel 1967, l'anno successivo alla scomparsa della scrittrice, nata nel 1869. La traduzione di De Medio (che riprende le stesse narrazioni pubblicate nell'antologia curata da Lluïsa Julià)⁸ presenta, nello stesso ordine, oltre al monologo teatrale di cui abbiamo detto, nove

⁵ Cartolina postale a Estelrich del 19 agosto 1919, Arch JE/1/28, 1v.

⁶ R. DELOR I MUNS, *Notes a propòsit de Stromboli de Roberto Rossellini i Solitud de Víctor Català*, in *Veles e Vents. VIII Convegno internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, <<https://www.filmmod.unina.it/aisc/comunicazioni/Delor.pdf>>.

⁷ Víctor Català signorina scandalosa, in «Il Venerdì di Repubblica», 12-IX-2025, p. 80.

⁸ *La infanticida seguida de nou contes de foc i de sang*, selecció i postfaci de Lluïsa Julià, Barcelona, Club editor jove, 2021.

racconti, appartenenti a diverse raccolte e pubblicati dall'autrice in un arco di anni che va dal 1902 (*La vecchia e L'esplosione*) al 1951 (*Dopo l'amore*). Rudi racconti che rientrano perfettamente nella poetica della scrittrice che così diceva di se stessa: «No m'és possible [...] de parlar a tall de savi; no m'és tampoc possible de fingir uns coneixements de què manco» perché «m'he limitat [...] a guaitar l'espectacle que s'oferia al meu davant [...] amb el retruc seguit dels egoismes i les passions humanes, i amb l'eternal i fecunda renovació de la naturalesa»⁹. Il volume curato da Claudia de Medio si apre con una prefazione originale (pp. 7-12) in cui vengono anche illustrati i criteri della traduzione, soprattutto per quanto riguarda il monologo in versi (che si presenta, in catalano, con una metrica abbastanza irregolare in cui prevale il decasillabo) reso in endecasillabi italiani. Ci soffermiamo ora proprio sulla traduzione, essendo la parte più complessa dell'operazione editoriale. In generale il lavoro di Claudia De Medio è di buono e spesso di ottimo livello (mi riferisco specificamente alla resa corretta del significato catalano). Ovviamente non mancano momenti un po' meno felici, ma sono compensati ampiamente da altre scelte traduttive assai azzeccate. Vediamo alcuni esempi: «Fadrins de poble / amb el xavo, el clavell rera l'orella, / el cigaló pudent sempre a la boca» (p. 14)¹⁰ che De Medio rende così «Scapoli di paese, / in tiro, con il garofano all'orecchio, / il cicchetto fetido sempre in bocca» (pp. 21-22). I termini potenzialmente problematici erano «xavo» e «cigaló». L'immagine è quella di giovani azzimati a caccia di donne, che sorvegliano bicchierini di un qualche puzzolente alcolico. Juan M. Ribera Llopis, commentando la recente ottima traduzione spagnola dello stesso testo a opera di Lourdes Sánchez Rodrigo, rifletteva proprio su questi due termini sottolineando l'«efecto impresionista de la imagen»¹¹. Ci pare che la traduttrice italiana abbia mantenuto tale effetto con grande abilità. Quanto segue, invece, rappresenta scelte meno azzeccate, che nulla tolgono però alla bontà complessiva del lavoro, anzi costituiscono la prova delle sue difficoltà. «L'esmolà d'un aire» (p. 9) viene reso in modo a nostro parere inadeguato con «la affilò trasognato!»

⁹ V. CATALÀ, *Discurs llegit a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona [...]* 14 de gener de 1923, in *La infanticida* cit., pp. 237-238.

¹⁰ I numeri alla fine di ogni citazione del testo catalano si riferiscono ovviamente all'originale (vedi nota 8).

¹¹ Rec. a Víctor Català, *La infanticida*, Introducción y traducción de Lourdes Sánchez Rodrigo, Granada, Esdrújula Ediciones, 2022, in *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, XXIX, 2024, pp. 267-268.

(p. 17). Secondo il citato Ribera Llopis si tratta del gesto del padre «al afilar la amenazante hoz» che la traduttrice spagnola sottolinea con «la afiló con ganas»¹². Pare difficile avere un'aria trasognata quando si affila una falce, magari con l'intenzione di minacciare di morte, come nel caso di specie, la propria figlia. Talora alcuni versi vengono ridotti, omessi o privati del significato specifico (ma questo potrebbe essere dettato anche da ragioni metriche) come per esempio «dava la volta al nyoc i a la porxada» (p. 9) oppure «a ballar a l'era» (p. 14) che diventa semplicemente «a ballare» (p. 22), con l'eliminazione dell'immagine campestre del «ballo sull'aia». Nei racconti invece, pure ottimamente tradotti, troviamo piccole imprecisioni lessicali, tipo «un predicatore vi teneva il novenario» (p. 32) che rende il termine catalano «novenario» (cioè l'italiano «novena») come se fosse un verso di nove sillabe, cioè appunto «novenario». Oppure un'espressione come «que eren atractiu i assot de l'heretat sencera» (p. 188) che diventa «croce e delizia di tutta l'eredità» (p. 160). Certamente «heretat» potrebbe significare anche «eredità», ma mi pare che qui abbia valore di «podere», «tenuta» (che peraltro è l'equivalente di «heretat», come attestato anche da molti dizionari monolingui quale unico significato). Abbiamo ricordato solo pochissimi esempi “in minore” di un lavoro non semplice che ci ha restituito una voce italiana per Víctor Català assai credibile e affidabile. Auspichiamo che la traduttrice possa, in un prossimo futuro, offrire ulteriori selezioni di racconti della grande scrittrice catalana, tradotti a uso del lettore italiano, scelti all'interno della sua vasta produzione di narrazioni brevi.

¹² Rec. a Víctor Català, *La infanticida*, Introducción y traducción de Lourdes Sánchez Rodrigo, cit., pp. 267-268.

Ivan Lo Giudice, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2024, 159 pp.

Ivan Lo Giudice, *La mirada internacional de Joan Estelrich. Entre l'expansió cultural i l'europeisme*, Palma, Lleonard Muntaner Editor / Ajuntament de Maria de la Salut, 2025, 93 pp.

Manuel JORBA

Institut d'Estudis Catalans – Secció Històrico-Arqueològica

Tots dos llibres sorgeixen de la tesi per obtenir el títol de doctor en Humanitats, *La mirada internacional de Joan Estelrich en su etapa catalanista, entre redes y culturas*, elaborada per Ivan Lo Giudice entre 2019 i 2023, sota la direcció dels professors Patrizio Rigobon i Jaume Subirana, respectivament a les universitats de Ca' Foscari, de Venècia, i Pompeu Fabra, de Barcelona, en la qual fou defensada el 24 d'abril de 2023.

L'autor, interessat en el paper dels mediadors culturals i en la relació del món de la literatura i de la diplomàcia internacional del món europeu d'entreguerres, troba en Joan Estelrich l'atractiu, estimulant per a la seva recerca, propi del personatge polifacètic, actiu en diverses àrees de coneixement en les tasques intel·lectuals (la investigació històrica, la crítica la filosofia), amb dedicacions complementàries, no pas contradictòries, «siempre con un denominador común: la cultura»¹, en el camp de l'activisme i la gestió política i empresarial: «Analitzar la trajectòria d'Estelrich ens permet observar des de prop diferents temes: la identitat nacional, el catalanisme, la història de les relacions internacionals, la diplomàcia cultural, el paper de la literatura en la política, les xarxes internacionals d'intel·lectuals i els projectes paneuropeus»².

Aquestes publicacions es complementen amb d'altres de prèvies donades a conèixer en revistes i reculls miscel·lanis centrades també en l'home de lletres desdoblant de polític i de gestor cultural, pensador humanista i activament interessat per les relacions internacionals en l'àmbit de la

¹ I. LO GIUDICE, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2024, p. 133.

² I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., pp. 10-11.

gestació d'una nova Europa, i que compagina, fermament convençut de la conveniència de compaginar-los, el pensament i l'acció³.

A partir de la lectura de Benda, i enfront seu, el 1933 Estelrich negava «que l'intel·lectual perd eficàcia i prestigi i no serveix la idea pura del moment que es lliura a l'acció pública» i conclouia que «[m]oralment, tot home de creences ha de recercar, per l'imperatiu de la pròpia convicció, l'acord, de cara a si mateix, entre el pensament i l'acció [...]. La nostra tradició i la nostra modernitat ens prevenen cautament sobre la il·lusió idealista»⁴.

Anys abans, el 1920, i en clara al·lusió a Eugeni d'Ors havia escrit que

per causa d'un sorollós fracàs personalíssim, conseqüència fatal d'una morbosa incapacitat de col·laboració desinteressada en obres de cultura nacional, algú volia marcar antagonismes irreductibles entre la intel·ligència i la política, entre l'home d'esperit i l'home d'acció que treballa per Catalunya. ¿Qui dels intel·lectuals catalans no és polític i qui, dels polítics del catalanisme, no és un intel·lectual, un puríssim home d'esperit, a voltes? Donada la transcendental representació del nacionalisme, que condensa a casa nostra tots els ideals de la cultura de l'ànima, de civilització, d'estètica, de progrés social, la intervenció de l'artista i l'home de lletres en la lluita política ha estat acte supremament definidor, com si per aquest acte l'intel·lectual prengués posició, ferma i significada, davant la vida⁵.

El primer dels dos volumets d'Ivan Lo Giudice, de títol pres del més valuós conjunt d'estudis literaris de Joan Estelrich (*Entre la vida i els llibres*, 1926), inclou, en la llengua de l'original, els capítols de la tesi de doctorat que se centren en l'activitat en l'àmbit de la literatura i dels estudis culturals, en la forma més aviat pionera del periodisme cultural. Sotmesos a la revisió exigida per a una publicació més sintètica, que comporta una

³ Veg. la bibliografia especificada a cadascun de les dues publicacions.

⁴ J. ESTELRICH, *Pensament i acció*, dins «La Veu de Catalunya», 23-III-1933. Redacció mecanografiada anterior, amb títol afegit a mà i corregida també a mà per l'autor, de la qual l'article publicat recull només els primers paràgrafs: «Moralment, tot home de conviccions ha de recercar, per la força de la pròpia convicció, l'acord entre el pensament i l'acció, entre la vida i l'esperit i el determinisme de les coses; en una altra esfera, entre l'autonomia individual i l'organització social [...]. La nostra tradició i la nostra modernitat ens adverteixen sobre la il·lusió idealista» (Joan ESTELRICH, *Pensament i acció* (BdC, FJE. Bloc I. Textos publicats o inèdits).

⁵ J. ESTELRICH, *Per la valoració internacional de Catalunya*, Barcelona, Editorial Catalana, 1920, p. 29.

selecció i sovint una nova redacció o la incorporació d'alguns paràgrafs nous, el llibre es divideix en dues parts, amb un total de vuit capítols i unes breus conclusions. La primera, que comença amb les dades més imprescindibles de la seva biografia i de les característiques humanes i professionals⁶, és dedicada a l'«hombre de letras y activista», fa referència a la seva participació en organismes com el Rotary Club i se centra en la creació i planificació de la Fundació Bernat Metge, la col·lecció creada de nou seguint el model de l'Association Guillaume Budé, de la qual es constituïa com a «Secció», bé que tenia en compte altres col·leccions existents, a Alemanya, Anglaterra i Itàlia,⁷ i que recollia esforços aïllats de traductors catalans anteriors i els estructurava introduint-hi mètode i exigència crítica a partir d'una planificació rigorosa, essent conscient de les possibilitats, encara limitades, sobretot en el camp de l'establiment dels textos.

Destinada en lloc primer a evitar de recórrer forçosament, en l'ensenyament i en la lectura privada, a traduccions en altres idiomes, amb l'edició d'autors clàssics grecolatins es volia obrir un camí per donar múscul a la filologia i a les Humanitats a Catalunya, integrada dins l'Europa essencial, amb la qual calia compartir, per a aprendre'n, la ciència filològica. Els resultats de la «gimnàstica i entrenament intel·lectual» que les llegües clàssiques i les humanitats comporten serien posar «l'alumne en condicions de judicar sanament, de col·locar racionalment les idees, d'expressar-les correctament», depurar i enriquir la llengua dels autors d'ara i enrobustir els nous moviments literaris i culturals en general. A més de ser estímul per a la provisió de diccionaris especialitzats, per als estudis filològics, gramaticals i estilístics, les recerques de primera mà en manuscrits i edicions, etc⁸.

⁶ Respecte a la biografia, cal precisar que les inicials col·laboracions de Joan Estelrich a la premsa local foren a la de Menorca (residí a Maó entre 1907 i 1914), si més no tant com a la de Mallorca i que no es va incorporar al cercle cultural i polític de Francesc Cambó fins ben entrat el 1919, bé que es van conèixer el 1917 (I. LO GIUDICE, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, cit., pp. 6 i 13). Cal precisar també que durant la segona república Estelrich no va ser «l'únic diputat a Corts per la Lliga Regionalista», de fet, Lliga Catalana (I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., p. 14). A la p. 22 d'aquest mateix títol, el document atribuït a l'any 1918 sembla improbable que pugui ser anterior a mitjan 1919. A la p. 35, on diu «una desfeta enorme» ha de dir «un desfici enorme».

⁷ Veg. M. FRANQUESA GÓDIA, *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, Barcelona, PAM, 2013, pp. 23-28.

⁸ Veg. [J. ESTELRICH] *Fundació Bernat Metge: Una col·lecció catalana de clàssics grecs i llatins*, Barcelona, Editorial Catalana, 1922.

A la segona part, titulada «Joan Estelrich, pionero de los estudios culturales», es defineix Estelrich com a «fabricant d'idees» i, l'autor, fascinat per certes coincidències en l'anàlisi i valoració del paper de la cultura en la societat, destaca que, com anys després Even-Zohar, Joan Estelrich, distingia entre «[l]a cultura, como creación, y la cultura como instrumento»,⁹ al seu llibre *Catalanismo y Reforma hispánica*, de 1932. A les conclusions, Lo Giudice insisteix en la modernitat de les reflexions d'Estelrich:

Finalmente, la comparación entre Estelrich y los mucho más recientes estudios de Michael Billig e Itamar Even-Zohar han subrayado el carácter moderno del mallorquín, la originalidad de su pensamiento y el hecho que se le puede considerar, a todos los efectos, un pionero de los estudios culturales¹⁰.

La referència a Billig és deguda al capítol dedicat al concepte de «nacionalisme banal», amb les conseqüents referències a les relació Estat-Nació, en què tornarà a insistir a l'altre llibre. Amb relació al tema, Lo Giudice aborda les prioritats que l'Estat, per obra dels governs, haurien de tenir en la planificació de la dotació de recursos per a la recerca científica en tots els camps.

El segon títol és format principalment pel capítols dedicats a les accions politicoculturals, que inclouen des de la paradiploàcia d'Expansió Catalana a les d'àmbit oficial o paraoficial de la Societat de Nacions, de la Unió Interparlamentària, de l'Institut Internacional de Cooperació Intel·lectual, Minories Nacionals, Union Paneuropéenne i d'altres organismes com el Bureau International de la Paix, Union International de Secours (Ginebra, 1934-1936) o Bureau International du Travail (Ginebra, 1935), alguns dels quals ja han donat molt de joc en els estudis de Xosé-M. Nuñez-Seixas, Arnau González Vilalta i Borja de Riquer, entre d'altres. Hi apareixen tractades les seves idees i les seves accions iberistes i europeïstes, emparades en els conceptes d'Estat i de Nació i en la visió que tenia de l'Europa actual, que desenvoluparia en la intervenció al Congrés Volta, a Roma, el 1932¹¹, alguns aspectes del qual Estelrich mateix va divulgar:

⁹ I. LO GIUDICE, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, cit., p. 137; veg. també I. LO GIUDICE, *Un mirada al difícil equilibrio entre poder y literatura a través de la experiencia de Joan Estelrich*, dins «Entremons. UPF Journal of World History», XIII, 2022, p. 185.

¹⁰ I. LO GIUDICE, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, cit., p. 148.

¹¹ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., pp. 75-84. La intervenció fou publicada a les actes del Congrés, i en extret.

Europa no es troba en el fet geogràfic; Europa no es troba en el fet ètnic, perquè el seu etnos és, en molts casos, barreja, i en el conjunt cooperació de races; Europa no es troba tampoc suficientment definida com a fet econòmic. Europa és un fet, un producte històric. Europa és una tradició cultural. En certes èpoques ha arribat a ser una consciència moral¹².

Sovint, sobretot al segon volumet, es traspassen els límits de l'«etapa catalanista», és a dir, fins al 1936, que delimitava cronològicament la matèria d'estudi de la tesi doctoral, i s'introdueixen al·lusions i referències oportunes a les seves activitats editorials de la postguerra i sobretot a les de representant de l'Estat espanyol a la UNESCO, pel càrrec que hi assolí gràcies prioritàriament a l'experiència de gestió política adquirida a les institucions abans esmentades, al cor de l'europeisme anterior a la Guerra Civil (sense perjudici, òbviament, de l'estricta obediència del nou estat feixista espanyol), i gràcies als contactes aleshores establerts i a l'experiència acumulada en el paper de mediador cultural internacional, en tant que l'element cultural és sempre personalment reconegut com l'element que podia relligar, o que hauria hagut de relligar, la «unió moral d'Europa», per tal de garantir (amb ressons de Romain Rolland i Eugeni d'Ors) «la pau al continent, el desenvolupament de relacions econòmiques internes profitoses i [...] els drets de les seves minories»¹³.

A propòsit del tema de l'iberisme, Lo Giudice remarca que Estelrich donava importància a la relació Portugal-Espanya, «dins l'esfera econòmica i dins l'esfera cultural», en mots d'Estelrich, però en l'àmbit de la política pràctica «[n]i la reforma de l'Estat espanyol ni la integració regional ibèrica no haurien tingut sentit, per a Estelrich, sense entrar en un pla encara més gros: la constitució d'una unió europea»¹⁴.

Lo Giudice recull i sospesa les informacions d'altri sobre l'abast temporal d'Expansió Catalana i les característiques de les activitats i treu conclusions sobre les etapes de la seva activitat. Sobre l'origen, cal puntualitzar que a l'apunt de dietari corresponent al 7 de maig de 1919 Joan Estelrich dona compte de la reunió tinguda amb Francesc Cambó i Lluís Duran i Ventosa

¹² J. ESTELRICH, *El "Convegno Volta"*, dins «La Veu del Vespre», 10-VI-1933.

¹³ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., pp. 32-33.

¹⁴ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., pp. 67-68; veg. també I. LO GIUDICE, *Joan Estelrich e le relazioni internazionali. L'iberismo come trampolino per un'integrazione regionale europea*, dins *Iberismo(s)*, a cura d'E. Bou i S. Lunardi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 73-87.

per tractar de la seva integració professional en l'àmbit de la Lliga, una vegada trencada la relació laboral amb l'empresa editorial de Gustau Gili, i hi afegeix: «M'he oblidat de dir-hi que podria –i m'agradaria molt– organitzar una oficina d'expansió catalana a l'estranger. No trigaré gaire a dir-hi aquesta proposta»¹⁵.

Aquest organisme privat es proposava, per tal d'internacionalitzar la qüestió catalana, proporcionar, a través d'un servei permanent, informació veraç enfront de les notícies manipulades que, des dels organismes de l'Estat espanyol o dels òrgans de premsa que hi estaven al servei, arribaven als mitjans de comunicació, sobretot als estrangers, sobre qualsevol fet cultural o polític de l'àmbit català. Tenir coneixement i relació amb la gent de parla catalana escampada arreu del món. Establir contacte directe amb interlocutors de confiança que intervinguin en mitjans de comunicació i en institucions influents.

Tres punts concrets ho resumeixen:

1. Fomentar les relacions amb l'estranger;
2. Fomentar les relacions culturals amb altres regions catalanes (Rosselló València, Mallorca):
3. Plantejar singularment el que es podria fer per tal de salvaguardar la catalanitat dels catalans emigrats a Amèrica.¹⁶

El 1920 explicitava que calia «clamar a l'opinió i a la consciència universal» i internacionalitzar a través d'accions i iniciatives ben estudiades i inventariades, i amb la col·laboració d'«individualitats selectes i agrupacions curioses que tenen posat interès en la pàtria nostra»:

Comptem amb ells, instruments vius d'alta comunicació internacional, exèrcit d'estudiosos, d'internacionalistes puritans, de professors desinteressats, d'historiadors, economistes, polítics, romanistes, filòlegs, savis especialitzats, com a elements de gran ajuda i d'eficàcia innegable.

Comptem també amb l'aplec innumerable dels catalans que habiten l'estranger, Amèrica sobretot, i que reben amb satisfacció profundíssima les noves de la Catalunya que estem refent.

¹⁵ BdC. FJE. Bloc I. Dietaris. En curs de publicació.

¹⁶ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., p. 27; veg. també I. LO GIUDICE, *(Dis)informazione e realtà plurinazionale al tempo di Joan Estelrich*, dins «Rivista Italiana di Studi Catalani», XI, 2021, p. 70 i pàssim.

I comptem igualment, en primer terme, amb la simpatia dels pobles petits, dels Estats acabats de constituir, de les nacionalitats que lluiten, com nosaltres, per formar-se cultura pròpia i dotar-se de propis organismes de govern¹⁷.

Lo Giudice sistematitza i aporta informació rellevant sobre la xarxa de contactes tant amb catalans residents a l'estranger com amb estrangers interessats professionalment per la cultura catalana; i més concretament sobre les relacions amb Itàlia, com ara les que proposa d'establir la Lega di Fiume, vinculada a D'Annunzio¹⁸.

Expansió Catalana va ser creada, doncs, amb prou motiu, vistes les finalitats i la realitat palpable de tenir ancestralment l'Estat en contra, abans de la dictadura de Primo de Rivera, que agreujava encara més la situació pública, no solament de la llengua i de l'expressió cultural, lúdica i administrativa en aquesta llengua en els àmbits públics i, sobretot, en els estaments vinculats a la Mancomunitat de Catalunya i a qualsevol altre organisme o institució governamental civil, i no cal dir militar o de la justícia, on és objecte d'especial constrenyiment i de persecució.

Les dificultats econòmiques de la institució, només superables amb una hipotètica implicació d'institucions públiques com l'Ajuntament de Barcelona i la Mancomunitat, i la pèrdua del control que hauria pogut significar i que volien evitar¹⁹, explicarien que Expansió Catalana deixés de tenir entitat (o «comptabilitat») pròpia i que evolucionés d'una estratègia basada en la relació bilateral, amb persones i institucions, bàsicament casals i institucions afins, a la creació de plataformes i a la promoció d'iniciatives més eficients per a la visibilització i el prestigi de la cultura catalana (de l'alta cultura científica i humanística a la divulgativa, l'ensenyament, la música, el folklore, etc.) i la de la situació política que la condicionava, en connivència i coincidència amb altres iniciatives, com les de la Fundació Patxot²⁰.

Serà afavorida la presència en fòrums europeus, sovint a desgrat o en contra del govern central, que, per exemple, com posa en relleu Lo Giudice a partir de documentació trobada als United Nations Archives, de Ginebra,

¹⁷ J. ESTELRICH, *Per la valoració internacional de Catalunya*, cit., p. 28.

¹⁸ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., p. 28 i 46.

¹⁹ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., p. 36.

²⁰ Veg. B. DE RIQUER, *Francesc Cambó: L'últim retrat. El polític, el mecenes, l'home de negocis, les altres passions*, Barcelona, Edicions 62, 2022, p. 659.

a mitjan 1927 impedeix la creació d'un Comitè Català de l'Institut Internacional de Cooperació Intel·lectual: « [L]a Commission internationale de Coopération intellectuelle ne pouvait reconnaître une commission régionale si elle n'avait pas été constituée après une entente préalable avec la commission nationale »²¹.

I cal remarcar que és en aquestes dates de plena dictadura que es creen nous fòrums polítics europeus i que es considerava necessari participar-hi i influir-hi. En un report redactat de 1930 o poc després, es fa referència a algun d'aquest fòrums:

La obra de la Oficina de Propaganda en París, como la intervención en los Congresos de Nacionalidades de Ginebra, como la intensificación cultural en Cataluña y el mayor contacto con los intelectuales castellanos, ha sido dirigida y realizada en gran parte, por Juan Estelrich, con la colaboración, acuerdo y confianza de elementos de todos los partidos no separatistas, pero sobre todo y básicamente de los de la «Lliga» y los patriotas independientes²².

Com intueix molt bé Lo Giudice,

«[p]robablement, la Bernat Metge li va semblar [a Cambó] una inversió més a llarg termini i adequada al nou escenari polític espanyol després del 1923. Anys després, durant els anys de la Segona República, Cambó va encomanar al diputat Estelrich altres tasques polítiques entre Girona i Madrid, així que és

²¹ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., p. 60, veg. també pp. 57-62 i 74. La Junta para la Ampliación de Estudios, de Madrid, tenia atribuïdes les funcions de Comissió Nacional de l'Estat espanyol. En un extens report intern autògraf, sense títol (no n'identifico ara text mecanografiat o edició), segurament de 1928, Estelrich informava que Primo de Rivera havia declarat que «perseguiria, fins a la pèrdua de la nacionalitat, a tot aquell que plantegés la qüestió de Catalunya com un problema de minories, i repetí l'amenaça més tard en diversos escrits; el Sr. Palacios, ambaixador a Brussel·les, s'ha fet un mèrit, per a ésser nomenat delegat espanyol a Ginebra, dels rapports tramesos a Madrid sobre la qüestió de minories, seguint i denunciant les nostres passes; en resum, el govern espanyol concedeix a la nostra intervenció en la qüestió de minories la màxima importància; [...] és això per a la dictadura un motiu de preocupació i d'irritació!» (BdC. FJE. Bloc I. Textos publicats o inèdits).

²² [J. ESTELRICH] *La actividad catalanista durante la Dictadura*, p. 4 (BdC. FJE. Bloc I. Textos publicats o inèdits). Al mateix report s'ha referit abans a l'«oficina de propaganda de prensa que funciona desde fines de 1923 hasta 1929», a París, i remarca que «al lado de la acción política se realizaba también una intensa propaganda cultural», de les quals dona força informació (p. 3).

molt probable que el conjunt d'aquestes circumstàncies tragués rellevància al projecte de les oficines d'Expansió Catalana»²³.

És ben constatable que Joan Estelrich mai no va aconseguir dedicar-se completament als estudis literaris crítics i assagístics ni a l'especulació i a la reflexió filosòfica, i potser tampoc no s'ho va proposar seriosament, perquè era conscient dels condicionaments que se li imposaven i que s'imposava. Va haver de desplaçar els seus centres d'interès cap a la pràctica del periodisme literari i el polític i a la creació i a la gestió de plataformes periodístiques i literàries, en un sentit molt ampli (premsa diària, revistes, editorials, fundacions, etc.) i a d'altres, més absorbents, de l'àmbit més estricte de la política, abans i després del punt d'inflexió determinant de 1936-1939.

Lo Giudice contribueix amb els estudis que ara publica a posar analíticament i valorativament en evidència, en el vast camp d'operacions de Joan Estelrich, l'estreta relació entre acció cultural i acció política en tota la seva trajectòria professional, com ell mateix posava de manifest en l'afirmació que «crear un poble és crear la seva cultura; salvar un poble és salvar la seva cultura»²⁴. No és abusiu deduir que per a Joan Estelrich «salvar la cultura» ha de voler significar «salvar la nació». Al Convegno Volta, i en relació estreta amb el tema central, Europa, i amb les reflexions que hi aportava, Estelrich «oposava les petites nacions als grans Estats inconstants i mudables»:

È evidente [...] che all'interno dell'Europa i popoli, le collettività nazionali, i cui confini non coincidono sempre con le frontiere degli Stati, sono scontenti e inquieti, di una inquietudine che prende a volte in taluni luoghi aspetti morali tragici.

Le Nazioni in conclusione sono l'elemento utile, duraturo, creatore, formatore e continuatore della cultura europea. Gli Stati – così la storia c'insegna – cambiano molto più spesso la loro esistenza, la loro consistenza, il loro valore. Oggi stesso l'idea europea è molto più viva nella coscienza di molte piccole Nazioni, che non dei grandi Stati²⁵.

²³ I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., p. 37.

²⁴ I. LO GIUDICE, *Joan Estelrich entre la vida y los libros*, cit., p. 136.

²⁵ Citat per I. LO GIUDICE, *La mirada internacional de Joan Estelrich*, cit., pp. 79 i 81.

Neus Penalba, *Fam als ulls, ciment a la boca. Una lectura de "La mort i la primavera", de Mercè Rodoreda*, València, Tres i Quatre, 2024, 290 pp.

Cèlia NADAL PASQUAL
Università per Stranieri di Siena

Al pròleg del seu estudi, Neus Penalba comença amb un judici fort: Rodoreda s'ha tornat pop. O sigui, en aproximadament una d cada hi ha hagut un canvi radical en la percepció de l'escriptora, (p. 15 i ss.), que durant molt de temps ha ballat entre la institucionalització (sobretot a partir dels anys 80) i el paternalisme, per no dir el menyspreu de signe patriarcal. Per ventura, qui escriu aquesta ressenya té una visió menys nociva del "popisme" i de l'actual *vague* rodorediana, però Penalba no s'hi allarga i tampoc no ho farem nosaltres. El seu punt és en realitat un altre: que el bessó d'aquest nou inter s –que com el seu llibre demostra, també implica aprofundiments crítics importants– es deu a l'èxit relativament recent de *La mort i la primavera* (a partir d'ara també anomenada *La mort*). Una obra p stuma que, sens dubte, havia estat durant molts anys relegada als marges, poc llegida i probablement poc compresa.

Cal remarcar el complex periple d'aquesta novel la: Rodoreda la comença el 1961 a Ginebra, o sigui, mentre prepara la publicació de *La plaça del Diamant*. Aquell mateix any l'envia al Premi Sant Jordi, que la descarta. Hi segueix treballant fins el 1963 i, als anys 80, encara la repr n a Romanyà. Malgrat la gran inversió creativa de Rodoreda en aquest projecte literari, no arribà ni a fitxar-ne una versió definitiva i ni publicar-la en vida. A partir de llavors, la història editorial es bifurca: tot i que el 1986 Núria Folch en cur  la primera edició p stuma, ni la crítica ni el públic van reaccionar 'adequadament' fins més tard, amb la reedició del Club Editor del 2017, que proposa una versió diferent i que la torna a treure a rotlle.

Penalba defineix *La mort* com una «faula sobre arbres-cadàvers, segurament una al legoria hist rica i política dels horrors totalitaris del franquisme i el nazisme» (p. 16), per bé que l'obra és capaç de sortir de la història en vers una història d'alguna manera universal. Per situar-nos, també destaca cinc aspectes que en defineixen l'escriptura: 1) la narrativa "ocularoc ntrica", o sigui, la importància de la mirada com a mode de la representació; 2) la innocència dels personatges, de la qual l'autora parl  en varies ocasions i que, segons Penalba, conforma un vehicle capaç de representar l'horror (p. 25); 3) l'abjecció; 4) el desig com a gran aspecte

socialment censurat. No és d'estranyar que una novel·la d'aquestes característiques encaixàs poc en la Barcelona franquista i de la transició, i en el seu món editorial, que en canvi va voler acollir *La plaça del Diamant*, sobretot gràcies a la tasca de Joan Sales del Club Editor. Per bé que aquestes dues obres hagin tingut destins tan diferents en la història de la recepció, a *Fam als ulls, ciment a la boca*, s'insisteix amb bons arguments en la centralitat profunda de *La mort* dins la producció rodorediana. D'aquí que s'interpretin alguns projectes literaris de finals dels 70 –la publicació de *Sembrava de seda i altres contes* i l'inici de la composició de *Quanta, quanta guerra...* i dels *Viatges* (dues obres fosques i amb protagonistes masculins)–, com a 'preparacions' o ponts de l'autora per tornar a fer-hi el salt (p. 45).

Pel que fa a les possibilitats interpretatives, al capítol *Intent d'entendre*, es planteja la necessitat d'analitzar el sentit de tota una sèrie de fets i rituals que apareixen al llarg de la novel·la i que «a simple vista semblen intel·ligibles». A tal propòsit, Penalba planteja tres lectures, una en clau històrica, una altra antropològica i, l'última, en clau espiritual. Aquestes lectures, tanmateix, estan interconnectades per un fil roig: el mite. Així, s'assenyala la relació entre mite i feixisme (al pobre de *La mort* no es permet la dissidència respecte la ideologia mítica imperant); entre mite i antropologia com a forma de relat universal present en totes les cultures, i entre mite i espiritualitat o metafísica, pel rol arquetípic del mite com a inconscient col·lectiu (pp. 52-53).

Això també permetria entendre l'estètica formal de l'obra com a gest paròdic de l'eclosió del primitivisme que colpí les avantguardes pictòriques i com a reelaboració de l'estructuralisme antropològic que estigué tant de moda a París abans i després de la segona guerra mundial. Per aquests motius, es proposa no encasellar la novel·la ni dins el gènere de la literatura fantàstica pròpiament dit, ni dins la literatura de fantasmes gòtica. L'alteritat i l'estranyesa que provoca *La mort*, per tant, no serien d'inspiració *fantasy* quant d'inspiració antropològica-mítica, amb ingredients històrics i espirituals.

Penalba recolza a aquesta tesi amb l'ús de la categoria del sinistre freudià; és a dir, aquella barreja d'estranyesa i familiaritat incòmode. En aquest cas el sinistre emergiria gràcies a la condició repressiva (l'ànima immortal ha esdevingut «estranya»). De fet, el conflicte entre ànima (immortal) i cos (mortal) és ancestral, i en aquesta novel·la es presenta de manera llòbrega i macabra, en el si d'un poble que és com un «gran cos malalt» (p. 62 i ss.).

A *Fam als ulls...* es dedica un apartat al capítol *Ocell blanc, ocell negre*. Com a premissa, es destaca el llenguatge senzill (o la «innocència lingüística», p. 68, present en tota l'obra), l'escriptura simbòlica-espiritual, i el continu joc de contraris (ja present en el títol i ara en els colors antitètics dels ocells). Segons la tesi d'aquest assaig, l'enigma de l'ocell blanc nascut d'un tercer ou dels endoltas es pot llegir en clau al·legòrica com la manifestació de la unió de contraris, concepte clau del pensament simbòlic i dialèctic. Penalba cita Jung, per a qui la conjunció de forces antropològiques transcendeix en una unitat, i Eliade, que considera la interdependència dels oposats un «patró mític» (p. 72). Una altra interpretació del capítol dels ocells és que funciona com a al·legoria de la por dels vilatans de no poder garantir la paternitat biològica de l'estirp (p. 219).

Tanmateix, continua, i lluny d'una resolució de les tensions, estaríem davant de la distòpia primitivista d'una societat situada en un passat remot i indeterminat, però malalta de materialisme i descreguda de tota esperança metafísica –al seu lloc, imperen les creences improbables i la hiperrealització. L'escenari primitiu, per tant, serviria per denunciar quelcom de terrible en els temps moderns: la desviació autoritària del mite (p. 75-76). Es tracta de nous arguments per llegir *La mort* com una falla del règim franquista, per no dir de la solució final, com ja assenyalà finament Simona Skrabec: una solució final que ja no distingeix cap raó per ser perseguit (p. 77). Llavors, no podem sinó considerar aquesta novel·la pòstuma com un text de crítica i de denúncia: l'esperit compromès de Rodoreda i la seva sensibilitat als desastres de la història ja havien emergit en el conte *Nit i boira* (publicat el 1947 a Mèxic però probablement escrit el 1945 o 46 a Bordeus), segons Campillo, la primera mostra de narració concentracionària mai registrada. De fet, Penalba indica alguns elements comuns entre aquest conte i *La mort* que col·laboren a justificar una interpretació de la novel·la com a al·legoria d'un univers concentracionari (p. 99).

Pel que fa a la lectura antropològica, Rodoreda posseïa més coneixements sobre aquest camp del que es podria pensar. L'antropologia i etnografia estructuralistes, molt en boga durant els anys parisencs, foren fecundes en l'anàlisi dels mites i de les relacions de parentiu que, salta a la vista, farceixen la trama de *La mort* –i, afegeixo, de *Mirall trencat*– (pensem, per exemple, en la prohibició de l'incest) (p. 110 i ss). Una de les tesis de Penalba és que sota l'estranyesa de *La mort*, una obra efectivament perceptible com a conjunt amorf de costums folklòrics i fantàstics, hi respira un sistema social (polític, econòmic, religiós i de parentiu) pensat i articulats (p. 115 i ss.). Rodoreda, però, no només hauria teixit conscient-

ment articulat de llaços simbòlics, sinó que també hauria begut d'una documentació vasta i de la ja esmentada inspiració etnogràfica i antropològica (p. ex. *La branca daurada* de George Frazer –que influí *Tòtem i tabú* de Freud– o Jaen Ellen Harrison). Dins aquest teixit, el protagonista es considera portador d'una innocència «ambigua i problemàtica» (150 i ss.) que, sense intenció aparent, no deixa d'anar descobrint i alhora transgredint les lleis del poble. Tanmateix, no es tractaria d'una víctima expiatòria, perquè aquest noi oprimat al final s'allibera (per bé que mitjançant el suïcidi), i és amb aquesta forma de resistència que desemascararia la mentida ritual (p. 152).

Ja hem dit que *Fam als ulls, ciment a la boca* parla de la forta presència de les avantguardes i exotismes a la ciutat de París de mitjan segle XX. Per això, es recorda el fort lligam de l'escriptora amb la capital francesa (hi visqué del 1947 al 1954 i hi mantingué una cambra fins el 1974) i el contacte amb l'existencialisme, el constructivisme i l'ambient artístic i cultural que es respirava a la ciutat. També es recorda una possible font d'inspiració precedent: el viatge com a periodista que feu Rodoreda a Coll de Nardó el 1933, del qual tragué elements per a una visió fosca del món rural. A més, encara s'indaga la influència de la literatura de viatges, en particular d'autors com Michaux, Artaud i Breton, que inspiren les seves ficcions en viatges i cultures no-occidentals. Tampoc no s'oblida l'empremta del cinema: les pel·lícules etnogràfiques o el documental *Les oiseaux aquatiques* (*Water Birds*, 1952) com a possible font del capítol dels ocells. Les conseqüències de l'ús de tots aquests ingredients és que la prosa 'irrealista' i d'arrel etnogràfica de *La mort* (que l'autora també cultivà en altres obres com *Viatges i flors*) resultà estranya en el camp literari català, que no comptava amb una tradició narrativa de ficció inspirada en relats de viatges etnogràfics, com sí la literatura anglòfona o anglosaxona (p. 162).

Sempre en l'esfera parisenca, una menció particularment útil es dedica al primitivisme pictòric. La idea de Penalba és que Rodoreda experimenta una estètica primitivista en la seva obra plàstica que després havia de traslladar a *La mort* (p. 197). La relació entre la pintura i la narrativa passa també per la importància de la representació de la guerra; en aquest sentit, Penalba considera, i amb raó, que les obres que toquen aquesta temàtica conformarien un grup més ampli del que reflecteix el catàleg de Villanueva. Al seu torn, el tema de la guerra permet establir interessants relacions estètiques amb *Nit i boira* i amb *La mort* (p. 182 i ss). Sobre el primitivisme narratiu, a més, es destaca l'ús de tons infantils, rondallístics, refranysers i contístics (ja presents en altres ocasions com *La salamandra*, un conte que estableix més d'un paral·lelisme amb *La mort*); la creació d'un folklore propi, fosc i més primitiu que fantàstic; així com la reutilització de vells

costums del folklore català (pp. 209-225). En definitiva, per a la creació del seu folklore fosc, Rodoreda hauria barrejat referents literaris i artístics, documentals, mitologia popular, dinàmiques socials i també la pròpia experiència i observació. L'ús estètic de tot plegat es realitza a través de tècniques que recorden el surrealisme i una particular experiència amb el color (p. 224).

Finalment, en la lectura espiritual, Penalba defensa que el vuitè capítol de la quarta part és el veritable final de l'obra, i que així pren sentit el lema de Ronsard que l'encapçala («Ceste voix sans corps...») (p. 230). La lectura espiritual es inamenta en la idea que les ànimes són centrals en el poble sense nom, primitiu i sàdic, ple de creences que no se sap si són veritat o fol·lia. Però és precisament aquest dubte allò que permetria imaginar una veritat alternativa a la del discurs oficial del poble, que oprimeix l'ànima amb ciment (p. 235). Així, per a Penalba, negar tota possibilitat de transcendència en l'obra significaria confondre el sentit de la novel·la amb la ideologia dominant de la comunitat (p. 236). Segons aquesta tesi, és el jove protagonista qui intueix un sentit de transcendència «positiva», i l'entreveu en la natura, dual però també dotada d'agència i subjectivitat. Amb això, Penalba descarta una lectura estilística basada en una possible figuralitat prosopopèica i llegeix de manera 'fereferencial' els gestos (per exemple el respirar) de la terra, les fulles, el bosc. Alguns passatges on també es podria trobar una presència metafísica, a part del final, són els de la mort de la filla de quatre anys i el del conte que li explica el noi del ferrer (pp. 244 i 246). L'autora de l'assaig, a més, recorda que Rodoreda havia estat, de petita, atreta per les històries d'àngels i sants del seu avi; de gran, per l'associació Rosa-creu, per la teoria hindú dels vedes i els Upanixad, per altres artistes atrets per l'ocultisme (p. 247 i ss.) i, en definitiva, per un sincretisme i una gran quantitat d'ecos intertextuals que, per bé que poblen la novel·la en forma deformada, paròdica o transformada, podrien convidar, efectivament, a una lectura espiritual.

La recerca de Neus Penalba, de la qual hem provat a recollir algunes de les idees principals, ha estat mereixedora del Premi Octubre Joan Fuster d'Assaig 2023. Un premi sens dubte merescut per l'honestetat de la recerca, l'exhaustiva documentació i la qualitat del pensament. Es tracta d'una aportació gruixuda, monogràfica i profunda que es pren seriosament aquella part de l'obra rodorediana (*La mort*, però també *les flors*, *Quanta, quanta guerra*, *La salamandra*, etc.) a partir de la qual se sacsegen les dinàmiques sedimentades de la recepció d'aquesta autora universal. Els pocs "emperons" que podrien emergir, com ara el risc de relegar altres obres de Rodoreda a 'funcions' respecte un sistema "lamortocèntric", i amb això descuidar el seu valor intrínsec –palr d'un risc, no d'una falta–,

o els punts que des del meu judici resulten menys convincents (com alguns aspectes de la interpretació espiritual), fan part, en realitat, d'aquells gestos necessaris per a la construcció de tesis coratjoses –o sigui, lliures– i per la creació d'idees crítiques ben argumentades i per tant legítimes: un exercici fonamental i propi del pensament humanista –un pensament obert i plural–, que massa sovint s'oblida i que Neus Penalba no ha dubtat en exercitar.

Amb ulls ben nets de por i polseguera. L'aportació de Josep Vallverdú a la literatura catalana, a cura d'Andreu Bosch i Rodoreda i Joan Ramon Veny-Mesquida, Lleida, Aula Màrius Torres – Pagès Editors, 2024, 303 pp.

Marian Vayreda, *La fi del Renegat i altres narracions*, estudi i edició a cura d'Andreu Bosch i Rodoreda, Escaldes i Engordany (Principat d'Andorra), 2025, 93 pp.

Patrizio RIGOBON

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans

Due recenti pubblicazioni che qui recensiamo congiuntamente, pur nella diversità dei contenuti, perché aventi in comune la figura del curatore, Andreu Bosch i Rodoreda. Il primo volume raccoglie gli “atti” (termine che oggi è stato rimosso dal vocabolario editoriale per assurde quanto strampalate ragioni di valutazione accademica delle pubblicazioni) di un simposio dedicato alla figura e all’opera di Josep Vallverdú e al suo ruolo nell’odierna letteratura catalana, nella felice occasione del suo centesimo compleanno (2023). Il volume offre, come avverte la *Justificació*, la maggioranza dei contributi presentati in quell’occasione. I contenuti sono molto vari, perché l’attività letteraria di Vallverdú è stata varia: non solo l’aspetto di grande autore di letteratura per la gioventù e l’infanzia, per la quale è anche stato insignito in Italia nel 1999 del premio, specializzato in quest’ambito, Pier Paolo Vergerio, ma anche per il rilevante ruolo di traduttore, di storico e critico letterario, di poeta, di saggista. Un’attività di assoluto rilievo per questo scrittore, oggi ultracentenario, non del tutto ignoto al pubblico italiano. A nostra conoscenza sono state pubblicate la traduzione (e adattamento) di Gianni Padoan de *El fill de la pluja* (*Il figlio della pioggia*, Verona, Il Papiro, 1988), la traduzione di Antoni Arca di *Homes, bèsties i facècies* uscita a metà degli anni Ottanta del secolo scorso (Alghero, La Celere), delle quali Bosch i Rodoreda parla nel suo intervento a proposito delle traduzioni di Vallverdú. Pochi anni dopo (nel 1992), lo stesso Antoni Arca ha dato alle stampe *La trivella* (accompagnata da un’intervista fatta dai bambini di una classe elementare all’autore), per i tipi della sassarese Edes. Nel 2000 esce, sempre per opera dello stesso traduttore, anche *Cua Cua, un estraneo nell’Arca* per la Condaghes di Cagliari. Quanto a saggistica, pubblicata in Italia, conosciamo solo lo scritto che chiude la bella antologia (quasi un classico del genere) di Francesc Manunta *Cançons i líriques religioses de l’Alguer catalana* (vol. III, La Celere, 1991, pp. 155-

58). In questo caso si tratta di un testo, scritto appositamente per l'antologia, ma pubblicato in catalano nella Barceloneta d'Italia. Purtroppo, tutte le traduzioni hanno avuto una scarsissima circolazione e sono presenti oggi, in qualche caso, solo nelle biblioteche sarde. Ma vi è anche la serie animata, disponibile in DVD, *Scruff*, che narra le «le fantastiche avventure di un adorabile cagnolino», ispirato al racconto *Rovelló* di Vallverdú, disponibile pure in italiano in diversi episodi. Quest'elenco, che potrebbe essere incompleto, ci permette tuttavia di capire come, data anche la rilevanza e l'entità dell'opera dello scrittore di Lleida, egli sia comunque poco conosciuto nel nostro paese. Il volume in questione, analizzando nel dettaglio i molteplici aspetti delle sue opere, ne mette in risalto l'indiscutibile valore. Ci soffermiamo solo su due questioni, forse meno significative nel complesso dell'opera, eppure fondamentali nell'attività di divulgazione e promozione della cultura catalana: l'attività di storico della letteratura e quella di traduttore. I due aspetti sono trattati nel libro, rispettivamente da Jordi Malé e dallo stesso Bosch i Rodoreda. Malé scrive diffusamente (pp. 219-227) della *Història de la literatura catalana* di Vallverdú. E a ragione. Si tratta di un testo che, pur essendo largamente debitore di altre 'storie' precedenti, nondimeno propone un punto di vista personale, con giudizi riconducibili alle sue stesse preferenze letterarie. Per esempio, Vallverdú dedica per primo una qualche attenzione alla letteratura catalana per la gioventù e l'infanzia, restituendone anche una sia pur minima prospettiva storica (da Eiximenis a Llull in poi)¹. Rileggendo questo libro oggi, dopo tanti anni dalla sua pubblicazione, non si può non soffermarsi sulle sue parole iniziali che, oltre a ricordarci l'ottimismo di quella fase della Transizione, inducono anche a una riflessione sulla strada effettivamente percorsa da allora ad oggi, al di là delle intenzioni:

Amb els canvis polítics i un desitjable enfocament realista de les necessitats educatives i de la integració autèntica del nostre poble, hem d'esperar que la literatura i tota la història cultural de la comunitat dels Països Catalans seran sistemàticament estudiades. Mentrestant, i al marge, però paral·lelament, dels possibles tractats i llibres escolars, aquest llibre, de l'extensió acostumada dels de butxaca, pot ser, pel cap baix, útil a molta gent; tant els qui hi buscaran una primera informació com els qui voldran situar un autor o una obra en un context sociocultural determinat².

¹ J. VALLVERDÚ, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Arimany, 1978 (segona edició), pp. 185-86.

² J. VALLVERDÚ, *Història de la literatura catalana*, cit., p. 9.

L'altro aspetto che c'interessava mettere in evidenza era quello del Vallverdú traduttore. Con la pubblicazione di versioni (in spagnolo) inizia la sua lunga collaborazione con la casa editrice di Miquel Arimany che, fin dagli esordi, pubblica (1948) le sue traduzioni dall'inglese (p. 220). Ne parla specificamente Bosch i Rodoreda (pp. 249-267) da un duplice punto di vista: il Vallverdú traduttore (pp. 249-254) e il Vallverdú tradotto (pp. 254-267). In entrambi i casi ha potuto contare sulla preziosissima consulenza dello stesso scrittore, il che rende di fatto l'articolo un documento critico di prima mano. I titoli tradotti, prevalentemente dall'inglese, sono settantadue (p. 250). Numero davvero ragguardevole che lo avvicina moltissimo ad un altro grande traduttore di letteratura straniera in catalano (Vallverdú ha tradotto molto anche in spagnolo), Manuel de Pedrolo. Ma assai numerosi sono gli scrittori catalani che hanno esercitato anche come traduttori, non solo come possibilità di guadagno economico (comunque mai rilevante), ma anche come consapevolezza dell'arricchimento che l'attività comportava per la propria letteratura. Anzi potremmo azzardare, nella certezza di cogliere nel segno, che l'attenzione per l'attività traduttiva è consustanziale alla stessa letteratura catalana. Non a caso la prima versione della *Commedia*, in versi, di Dante è la quattrocentesca catalana di Andreu Febrer che avvia tale manifesta devozione per la traduzione letteraria, devozione giunta fino ai nostri giorni. Sul bilancio del Vallverdú tradotto, in parte abbiamo già detto. Bosch i Rodoreda segnala il caso specifico delle versioni in coreano (pp. 258-259) che certamente contribuiscono ad accrescere la conoscenza dello scrittore, accendendo anche una curiosità nei confronti di una letteratura 'minoritaria' presso un pubblico, come quello sudcoreano, di grandi lettori. Abbiamo trattato solo due dei diciassette interventi contenuti nel libro. Ovviamente non possiamo soffermarci su ciascuno di essi: possiamo però ribadire come il volume si ponga quale strumento utilissimo per conoscere al meglio l'opera dello scrittore studiato, offrendoci un'esautiva idea della sua varietà e degli stessi temi dei suoi scritti, grazie al lavoro degli studiosi selezionati. Scorrendo il capitolo di Veny-Mesquida abbiamo trovato un'interessante affermazione circa una caratteristica linguistica dell'opera di Vallverdú come «escriptor fidel a la normativa», nella cui scrittura non allignano «bardisses dialectals», ma piuttosto una «selecta presència de mots territorials» (p. 11). Penso sia il caso esattamente opposto (ovviamente mutatis mutandis) di Marià (o Marian, come firmava) Vayreda. Secondo il curatore di *La fi del Renegat i altres narracions*, l'autore evidenzia «un estadi evolutiu de clara interferència lingüística del castellà. En aquest sentit, desconec si Vayreda n'era conscient o no, si forçà o no aquest registre o bé si s'hi traspua amb el seu llenguatge natural» (p. 13). In questa frase sono sintetizzate molte delle

questioni che riguardano i testi pre-normativi a cui la filologia testuale può dare una risposta limitatamente alle opere scritte, cioè alle scelte di fissazione del testo di Vayreda come da lui concretizzate, indipendentemente dagli influssi e, talora, dalla sovrapposizione con la lingua spagnola (castigliana). Bosch i Rodoreda non entra nell'ambito strettamente ecdotico, ma, saggiamente, si propone di ripristinare, con i ritocchi strettamente necessari, il testo più vicino all'ultima volontà dell'autore. In questo senso, i racconti contenuti nel libro erano stati ampiamente («de manera abusiva») rimaneggiati in senso non solo «normativo», ma eliminando anche i castiglianismi lessicali, da Josep Miracle nella sua edizione *delle Obres completes*³ di Vayreda. Ma non solo: Miracle opera un'espurgazione con la «supressió o 'endolciment' de renecs, gir col·loquials i vulgars i d'altres expressions que de ben segur que eren vius al final del XIX» (pp. 14-15). Il curatore riprende, in questo ed in altri casi, un precedente suo studio del 1995⁴ dove aveva rilevato le numerose modifiche intervenute tra le versioni dei racconti, pubblicate nei giornali dell'epoca dall'autore in vita, e quella di Miracle. Con veri e propri errori quali l'omissione di un paragrafo insieme a molti altri interventi più o meno invasivi. L'edizione del testo offerta dal curatore riprende quella che aveva già pubblicato nel 1990, come volume ventiseiesimo offerto dal «Diari de Barcelona» ai propri lettori (edizione oggi di fatto introvabile) che si rifaceva ai testi delle narrazioni usciti tra il 1890 e il 1900, vivente l'autore, sui giornali, in particolare *L'Olotí*. Ovviamente l'introduzione è completamente nuova. Non si tratta volutamente di un'edizione critica, ma di un testo che presenta una regolarizzazione ortografica articolata, i cui criteri il curatore esplicita chiaramente (pp. 21-23). Come osservava alcuni anni fa Víctor Martínez-Gil,

[m]ancada d'una evolució uniforme, la llengua catalana és una realitat històricament discontinua sotmesa a la interferència lingüística i a les dificultats per fixar una norma escrita culta. [...] El període contemporani, amb el trencament que comporta l'oficialització de les normes l'any 1913, presenta una casuística complexa i il·lustradora de la problemàtica de l'autor obligat a acceptar canvis a l'hora de publicar les seves obres⁵.

³ Pròleg, ordenació i revisió de Josep Miracle, Barcelona, Selecta, 1984.

⁴ *Algunes consideracions a l'entorn de la transmissió impresa de "La fi del Renegat" de Marià Vayreda*, in Miscel·lània Germà Colón, coord. Josep Massot i Muntaner, Barcelona, PAM, 1995, vol. IV, pp. 165-80.

⁵ *L'edició de textos catalans contemporanis*, in *Models i criteris de l'edició de textos*, coord. V. Martínez-Gil, Barcelona, UOC, 2013, p. 333.

Ora è evidente che l'aspetto della normativa non interessò direttamente Vayreda (morto nel 1903), ma rimane come problema editoriale per quei testi prodotti in particolare a ridosso della pubblicazione delle norme fabriane. Ben noto il caso di Víctor Català che si rifiutò di applicarle nell'opera *Un film (3000 metres)*. Nel caso di Vayreda poi si associano questioni di lingua, che intersecano anche lo stile, ancora più complesse, notate da Bosch i Rodoreda nella sua introduzione, che qui in parte abbiamo ricordato. Certamente Josep Miracle ha molti meriti storici nella promozione e diffusione della letteratura catalana contemporanea, tuttavia la maggiore e giusta sensibilità filologica oggi impone criteri diversi anche per una letteratura, come quella catalana, che solo in tempi relativamente recenti si è dotata di uno standard scritto condiviso, scientificamente ragionato (pensiamo anche agli interventi non sempre canonici di Miracle sull'opera di Guimerà, il quale però muore nel 1924). Un'ultima osservazione riguarda una piccola difformità tra la copertina de *La fi del Renegat i altres narracions*, in cui l'indicazione editoriale è la seguente «Estudi i edició a cura d'[...]», e il frontespizio dello stesso volume che cambia l'indicazione editoriale in «Una proposta d'[...]». Piccole sviste facilmente emendabili in questo utile volumetto che ci consente di fruire al meglio la narrativa breve di uno scrittore che, senza dubbio, meriterebbe maggiori attenzioni, anche da parte della critica e dell'editoria internazionali.

J. Àngel Cano i Ferran Carbó, eds., *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2024, 346 pp.

Aina TORRES LATORRE
Universitat de València

Vicent Andrés Estellés (1924-1993) és reconegut com el poeta valencià més destacat de l'època contemporània i un dels poetes més importants del segle XX en llengua catalana. L'any 2024, centenari del seu naixement, va ser proclamat com a Any Vicent Andrés Estellés arreu dels territoris de parla catalana i, arran d'aquesta celebració, es va dur a terme tot un seguit d'iniciatives per a recordar la figura del poeta i aprofundir en l'estudi de la seua obra. Dins d'aquest marc, el Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València va organitzar el Simposi Vicent Andrés Estellés, que va tenir lloc el 23 i el 24 de setembre de 2024. El propòsit del simposi era aplegar treballs diversos al voltant de la figura del poeta que estudiaren la seua obra o la seua trajectòria vital des de perspectives dispars. La iniciativa es concreta en el monogràfic *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*, editat per J. Àngel Cano i Ferran Carbó. El volum es divideix en quatre parts, que ressenyem separatament en els paràgrafs següents.

La primera part, intitulada *Poètica, temàtica i estil*, inclou aportacions de Pere Ballart (pp. 19-36), Antònia Cabanilles (pp. 37-50), Ferran Carbó (pp. 51-72), Pere Císcar (pp. 73-84), Irene Mira-Navarro (pp. 85-104), Salvador Ortells (pp. 105-116), Francesc Parcerisas (pp. 117-136), Margalida Pons (pp. 137-160) i Lluís Roda (pp. 161-172). L'objectiu d'aquests treballs és abordar aspectes encara poc analitzats de la poesia del burjassoter.

Els primers estudis se centren en l'estil del poeta. Així, Pere Ballart s'endinsa en una comparació reeixida entre l'estil literari d'Estellés i la tècnica pictòrica del clarobscur, mentre que Antònia Cabanilles tracta d'assentar sobre quins principis es basteix la poètica estellesiana. Ferran Carbó, en canvi, analitza *Els fragments del moliner*, un recull de poemes inèdit, malgrat que alguns dels textos es van publicar en *L'inventari clement de Gandia*, i estudia la relació entre aquests dos aplecs i encara un tercer, *L'inventari clement*. El gruix de treballs que formen aquesta primera part del monogràfic consideren algun aspecte temàtic de la poesia d'Estellés. És el cas d'Irene Mira-Navarro, que es qüestiona pel paper de l'erotisme

en l'obra del poeta i examina com és tractat el desig en el cicle poètic de Jackeley. També Francesc Parcerisas analitza les temàtiques de la poesia estellesiana, en aquest cas fent-ne una tria de dues, el país i la tendresa, i les estudia amb deteniment en una sèrie de poemes. I, encara, Margalida Pons s'endinsa en l'ús dels elements escatològics en l'obra poètica d'Estellés, que permeten al poeta exterioritzar la ràbia o el dolor o introduir la quotidianitat en els seus versos.

Des d'una altra perspectiva, Salvador Ortells aborda l'etiqueta «poeta del poble» que tant sovint ha fet referència al poeta de Burjassot i repassa sobre quins poemes s'ha bastit aquesta denominació i quina influència han tingut en la societat civil valenciana. Finalment, un parell de capítols tracten qüestions formals de la poesia estellesiana. D'una banda, Pere Císcar aprofundeix en els poemes en prosa d'Estellés, sempre tenint en compte les dificultats de categoritzar un text com a «poema en prosa». De l'altra, Lluís Roda fa un estudi centrat en la mètrica del burjassoter i, concretament, en l'evolució que es percep en l'obra del poeta des d'una mètrica més clàssica fins a l'experimentació per tal d'aconseguir una mètrica personal pròpia.

La segona part, centrada en les *Relacions literàries i musicals*, conté els treballs de J. Àngel Cano (pp. 175-190), Jordi Oviedo (pp. 191-208), Maria Saiz-Raimundo (pp. 209-222), Rafael Roca (pp. 223-240), Xavier Hernández-i-Garcia (pp. 241-254), Josep Vicent Frechina (pp. 255-270) i Aina Monferrer-Palmer i Violeta Ros (pp. 271-284). El denominador comú d'aquests treballs és que analitzen la relació de l'obra d'Estellés amb altres textos o altres arts, com és la música. Obri la segona part el capítol de J. Àngel Cano, que examina les pràctiques intertextuals i intratextuals en el poemari *Mare de terra*. Tant Jordi Oviedo com Maria Saiz-Raimundo revisen usos intertextuals en l'obra d'Estellés que reprenen autors catalans medievals, Oviedo centrant-se en l'emergència de Joan Roís de Corella en la producció poètica del de Burjassot i Saiz-Raimundo fent una anàlisi del conjunt de referents clàssics del *Llibre dels poetes*. Per acabar amb els capítols que analitzen l'obra estellesiana des de la perspectiva de la intertextualitat, Rafael Roca es dedica a les relacions d'Estellés amb escriptors del segle XIX, en concret amb Jacint Verdaguer, Teodor Llorente i Eduard Escalante.

Els altres tres treballs dins d'aquesta segona part exploren la relació d'Estellés amb la música. En primer lloc, Xavier Hernández-i-Garcia revisa el procés d'escriptura de la lletra actual del *Bolero de l'Alcúdia*, que va ser encarregada al poeta de Burjassot per Vicenta Chornet i Manuel Boix. En segon lloc, els capítols de Vicent Frechina i d'Aina Monferrer-Palmer i Violeta Ros incideixen en la repercussió dels versos d'Estellés en la música

valenciana posterior. Així, Frechina busca com s'han anat incorporant els versos del poeta en l'àmbit musical, tant dins de les lletres de les cançons com en paratextos, mentre que Monferrer-Palmer i Ros estudien de quina manera es pot percebre una influència de l'estil poètic d'Estellés en les lletres dels cantautors del segle XXI.

La tercera part, prou més breu, intitulada *Periodisme, prosa narrativa*, compta amb els estudis de Francesc-Andreu Martínez (pp. 287-300), Adolf Piquer (pp. 301-312) i Vicent Simbor (pp. 313-326). Els dos primers capítols se centren en el vessant periodístic d'Estellés mentre que el tercer analitza un text en prosa del burjassoter. Així, d'una banda, Francesc-Andreu Martínez investiga la vida com a periodista d'Estellés en el diari *Las Provincias* i la seua relació amb diferents membres de la redacció, mentre que Adolf Piquer se centra en els textos periodístics del de Burjassot, en les seues temàtiques més habituals i en l'evolució del poeta com a periodista. D'altra banda, Vicent Simbor és l'encarregat d'analitzar una obra narrativa d'Estellés, *El coixinet*, que cal incloure dins de la literatura pornogràfica.

La quarta i última part està formada per només un capítol, pensat com a proposta per a l'educació, de Gemma Pasqual (pp. 329-340). L'escriptora hi fa una sèrie d'apunts sobre els avantatges de treballar l'obra estellesiana amb adolescents per a enriquir la seua consciència poètica i literària. A més, presenta algunes propostes d'activitats concretes que es poden realitzar als centres educatius.

En definitiva, la visió en conjunt d'aquests treballs tan diversos aporta noves reflexions i nous matisos a l'estudi de l'obra i la vida de Vicent Andrés Estellés i ens permet afirmar que, tot i l'abundant producció acadèmica al voltant del burjassoter, encara queden molts vessants dels seus escrits (verbigràcia, la seua prosa, tant narrativa com periodística) per aclarir i remoure. El monogràfic *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés* és, com afirmen els editors J. Àngel Cano i Ferran Carbó en les paraules introductòries, «una contribució a l'aprofundiment en un llegat literari imprescindible» (p. 16), que, alhora, anima a seguir endinsant-nos en la producció literària d'un dels poetes més destacats de la literatura catalana contemporània.

David Jou, *Palaus i equacions. Una celebració de Sicília*, Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 2024, 95 pp.

Veronica ORAZI

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans

Nel giugno del 2019, in occasione di un soggiorno di ricerca presso l'Università di Messina, David Jou, cattedratico di Fisica della materia condensata della Universitat Autònoma di Barcellona e membro corrispondente dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, ha tenuto presso la medesima Istituzione una conferenza su *Modelli cosmologici e poesia dell'Infinito: il posto dell'uomo nell'universo* e presentato la raccolta di poesie – allora inedita – ora pubblicata e qui recensita.

Jou, figura di rara cultura, scienziato e poeta, ha al suo attivo una trentina di libri di poesia, per un totale di quasi tremila componimenti, che sono state tradotte in svariate lingue, come l'inglese, il francese, lo spagnolo, il tedesco, il polacco, l'ungherese, il russo e il bulgaro.

L'opera oggetto di queste considerazioni è un volumetto snello di grande pregio, che contiene trenta poesie brevi, di inusuale intensità lirica, in edizione bilingue, catalana e italiana. Il titolo sintetizza tre elementi chiave, che costituiscono il filo conduttore della raccolta: i palazzi delle città siciliane, deposito di storia e testimoni di un passato illustre ma anche incarnazione di un richiamo costante al fluire del tempo; le equazioni, riferimento alle ricerche scientifiche che hanno condotto in più occasioni l'autore a frequentare le università dell'isola e a collaborare con colleghi catanesi, messinesi e palermitani; e infine la Sicilia, con il suo paesaggio ammaliatore, i suoi aromi, i suoi luoghi.

L'intreccio fra poesia e scienza, richiamato dal titolo, viene sviluppato nelle poesie in un'alternanza di emozioni suscitate dalla bellezza della terra siciliana, dalla sua storia e dalla ricerca scientifica, in una sintesi che traduce l'ansia di Infinito dello scienziato.

Così, nei versi di Jou, sfilano le città, che intrigano e affasciano l'autore, i paesaggi incantati e l'eredità della storia; ma anche i monumenti, come la tomba di Archimede a Siracusa o quella di Arnau de Vilanova – consigliere del re di Sicilia –, i mosaici di Piazza Armerina. O le vicende di Ramon Llull, che si era recato a Messina per incontrare Federico III. Ma anche la visita alle catacombe di Palermo. Tutto ciò crea un forte contrasto con la vivacità e la forza della spinta vitale, nella gente, nelle usanze locali, nell'assaporare i cibi, le bevande, la vita stessa, in una polarità che vede

contrapporsi vita e morte, immanenza e trascendenza. In sostanza, un vivere con la morte davanti. E sorprende, allora, vedere come Jou abbia saputo cogliere, esprimere e trasmettere questa commistione magica e allo stesso tempo struggente che caratterizza la Sicilia.

Alcune liriche sono dedicate alle notti di studio, accompagnate dal profumo inebriante dei fiori (*Lluna i gessamí a Piazza Marina / Luna e gelsomino* o *Nocturn de càlcul i gessamí / Notturmo di calcolo e gelsomini*) oppure al fascino dell'Orto Botanico di Palermo, considerato metafora della classificazione e dell'ordine (*Lectura al jardí botànic de Palerm / Lettura all'Orto Botanico di Palermo, Sopar al jardí botànic de Palerm / Cena nell'Orto Botanico di Palermo*); o ancora alla meridiana della cupola della cattedrale della città (*Mecànica celeste a Palerm / Meccanica celeste a Palermo*); e infine anche alla scienza e alla sua storia (*Mapamundi d'Al-Idrisi, Palerm 1154 / Mappa Mundi di Al-Idrisi, Palermo 1154, Palaus i equacions a Palerm Palazzi ed equazioni a Pelermo*).

È così che le cose e le idee finiscono per suscitare la consapevolezza che l'unica realtà è la precarietà del tempo e dell'esistenza, concetto chiave espresso con una mirabile sintesi di bellezza, scienza e umanesimo, cifra assoluta della silloge recensita.

Poesia dopo poesia, sfilano davanti agli occhi del lettore Taormina, Milazzo, Cefalù, Siracusa, Segesta, Piazza Armerina, Montalbano Elicona, Stromboli, Vulcano, Monreale, Catania, Palermo e naturalmente Messina, cui sono dedicate cinque poesie che aprono la raccolta (*Accademia Peloritana, Messina 1729 / Accademia Peloritana, Messina 1729, A Messina amb la lluna plena / A Messina con la luna piena, Els noms de les eines antigües / I nomi degli attrezzi antichi, Ramon Llull a Messina: nocturn de primavera / Ramon Llull a Messina: notturno di primavera, Estret de Messina / Stretto di Messina*).

Insomma, nella magia dell'isola, saperi, equazioni, natura, storia si fondono in un presente carico di poesia, in una sorta di orizzonte di pienezza e felicità che supera la finitezza umana.

Questi trenta componimenti raccontano con eleganza, originalità di pensiero, afflato lirico profondo un viaggio in Sicilia che rappresenta la convergenza di vita, poesia e scienza, espressa da Jou con struggente intensità poetica e impeccabile rigore formale.

Josep-Anton Fernàndez, ed., *The Other Catalans. Representations of Immigration in Catalan Literature*, Melksham, University of Wales Press, 2024, XV-XL + 263 pp.

Veronica ORAZI

Università Ca' Foscari di Venezia – Institut d'Estudis Catalans

Il volume sintetizza una riflessione originale e innovativa sulla rappresentazione del fenomeno dell'immigrazione in Catalogna, dalla prospettiva caleidoscopica offerta dei diversi contributi raccolti. Nella *Introduction* (pp. XV-LX), il curatore richiama opportunamente l'attenzione sul fatto che il fenomeno di massa oggetto di studio ha influenzato in modo profondo la definizione e l'evoluzione della società catalana nel corso dei secoli, menzionando a tale proposito dati illuminanti, come il fatto che nel XVI sec. il 20% della popolazione aveva origini occitane o francesi. Tuttavia, è nel XIX e XX sec., a partire dalla rivoluzione industriale, che successive ondate migratorie hanno trasformato la società catalana: prima, all'interno della Catalogna, con spostamenti massicci dalle campagne verso le città; poi, con arrivi da aree calatanofone limitrofe, come quelle aragonese e valenziana; in seguito, negli anni '20 del Novecento, da regioni come Murcia e la parte orientale dell'Andalusia; negli anni '50 e '60 del secolo scorso dal resto della Spagna; e infine dall'inizio XXI sec. da tutto il mondo, in particolare, dall'Africa del nord e sub-sahariana, dall'America latina, dall'Asia e dall'Europa dell'est. Ciò ha indotto un mutamento profondo, specie con l'ultima ondata migratoria dei primi 10-15 anni del XXI sec., del profilo identitario, socioculturale e linguistico della Catalogna: serva da esempio il fatto che l'area non è più bilingue ma multilingue, poiché vi si parlano più di 200 idiomi diversi. Il cambiamento del profilo identitario ha determinato anche il ripensamento profondo del discorso ufficiale sulla conciliazione della diversità, nella costruzione dell'identità catalana, includendo il fenomeno migratorio tra i (moderni) miti fondazionali della società catalana, ispirando al contempo risposte radicali, di stampo xenofobo e razzista. A fronte di una simile situazione, stupisce la scarsa rappresentazione letteraria di questa parte consistente della popolazione, tenuto conto del suo impatto sociopolitico e socioculturale. La situazione, però, è mutata proprio a seguito dell'ultima ondata migratoria giunga nel paese, a partire dai primi anni 2000, e ha prodotto due diverse linee di letterarizzazione

del fenomeno; da una parte, alimentando le scritture della memoria dei nuovi arrivati, che recuperavano e rimemoravano un passato individuale e di gruppo; dall'altra, le scritture dei 'nuovi catalani', con le testimonianze dell'esperienza dell'arrivo nel nuovo contesto di accoglienza e la proliferazione di nuovi autori e intellettuali. In sostanza, specie per quanto concerne gli anni più recenti, è possibile parlare di «fonaments migratoris de la nació», che ha dato luogo a «l'emergència d'una generació d'autors que es puguin reconèixer ells mateixos com a deutors de la immigració familiar o que la immigració va marcar el seu espai i infància (tot i que ells n o fossin migrants)» (Domingo, p. 290). E, nonostante, la portata e l'influsso decisivo del fattore migratorio nella (ri-definizione) della società catalana, il volume costituisce la prima pubblicazione dedicata al tema e presenta uno studio minuzioso e approfondito, scientificamente solidissimo, della rappresentazione della migrazione e della figura del migrante nella letteratura catalana, dagli anni '30 del Novecento fino ai nostri giorni. Non si tratta quindi di letteratura di migranti ma sui migranti, ossia, focalizzata sulla rappresentazione del fenomeno migratorio e degli individui che ne furono e ne sono protagonisti. È da qui che è nato, a livello internazionale, il concetto di Post-Migrazione, una prospettiva che rifugge quella che è stata definita la 'Migrantologia', riflesso di una «image of the ethnicised, racialised, religiously connoted "Others", defining migrants as foreign minorities on the margins of society» ma che invece intende lavorare «towards research that examines and analyses society from the perspective of migration»¹, per osservare la società «from the margins it has itself created», per generare «new insights into the contested arenas of 'society' ad 'culture'», proprio a partire dai conflitti e dalle negoziazioni/mediazioni sociali sulla migrazione. Robert Bromly, infatti, afferma che la postmigrazione è «a useful concept for exploring the conflicts and contradictions, the dialectic of belonging and unbelonging, the split subjectivities which, in many cases, are feature of postmigrant belonging»². Di conseguenza, la prospettiva dei contributi che formano il volume è quella della rappresentazione della

¹ R. RÖMHILD, *Postmigrant Europe: Discoveries beyond Ethnic, National and Colonial Boundaries*, in *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, A Meera Gaonkar, A. Sophie Øst Hansen, H. Christian Post and M. Schramm eds., Bielefeld, Transcript, 2021, p. 46.

² R. BROMLEY, *A Bricolage of Identifications: Storying Postmigrant Belonging*, in «Journal of Aesthetics and Culture», IX, 2, 2017, p. 36.

migrazione e dei migranti e non quella che potremmo definire letteratura di migranti. In questo modo, gli articoli raccolti nella miscellanea recensita consentono di esaminare i conflitti, i punti ciechi, le ambivalenze e le ambiguità, gli stalli nella negoziazione sull'identità e sull'alterità nella cultura catalana così come sono stati espressi dalla letteratura. Di fatto, la letteratura dell'immigrazione sfida polarizzazioni come noi/loro, straniero/nativo, e problematizza concetti quali origini, radici, casa, autenticità, cittadinanza, uguaglianza e differenza. È evidente che tutto ciò gioca un ruolo chiave nella costruzione dell'identità nazionale e nella funzione che, all'interno di essa, svolge la memoria culturale e il modo in cui le narrazioni culturali si connettono con il passato e si proiettano verso il futuro. Questa visione è segnata da esperienze come, da un lato, il trauma dello sradicamento e della perdita della terra di origine e, dall'altro, la percezione e dunque la concezione del proprio contesto alterato da un cambiamento sociale tanto profondo, alla base di reazioni antitetiche, come il razzismo e l'esclusione o l'apertura e l'inclusione. Allo stesso tempo, risulta cruciale, nello scenario sintetizzato, anche la questione della costruzione dell'identità soggettiva. Per questo i testi letterari studiati nel volume rappresentano un contributo fondamentale alla comprensione della cultura catalana contemporanea, perché si interrogano su come l'immigrazione ha plasmato i discorsi sull'identità e sull'alterità nella cultura catalana nel corso del tempo; chi sono gli autori che rappresentano il fenomeno migratorio in letteratura; come vengono descritti nel testo letterario le disuguaglianze di classe e la trasformazione dello spazio urbano; come vengono raffigurate le conseguenze del razzismo e della xenofobia; la dinamica fra identificazione realizzata e mancata da parte del soggetto migrante; il ruolo del migrante nel conflitto fra la Catalogna e la Spagna; la produzione letteraria dei 'nuovi catalani', il suo potere trasformativo dell'identità catalana e il suo rapporto con la tradizione letteraria dei Països Catalans. Il volume si prefigge, quindi, di offrire una visione completa sul tema, a partire dagli anni '30 del secolo scorso fino ad oggi, mediante l'analisi approfondita di opere letterarie catalane che riflettono l'esperienza migratoria in Catalogna e nella Baleari, nel quadro della loro storia demografica, politica e culturale.

Il volume è diviso in due parti, la prima delle quali è dedicata a *Otherness and Representational Authority* e si apre con il contributo di Mercè Picornell *On Masks and Carcks: Positions of Authority in the Portrayal of the Migrants Phenomenon in Catalan Literature* (pp. 3-32), in cui vengono presi in esame *Viatge en transmiseria* (1994, edito in precedenza come raccolta di articoli pubblicati nel 1932-1933) di Carles Sentís, *Els altres catalans* (1964) di Francesc Candel, *Els castellans* (2011) di Jordi Puntí e *La pell de frontera* (2014) di Francesc Serés.

Àlex Matas Pons, invece, si focalizza su *Egalitarian Aesthetics and the Literary Representation of Immigration: The Work of Julià de Jòdar* (pp. 33-56), in particolare sulla trilogia *L'atzar i les ombres* (1997-2006), ambientata in un contesto sub-urbano di classe media nei dintorni di Barcellona, per trattare il tema oggetto di studio nella Catalogna del XX-XXI, soffermandosi sulle dinamiche di inclusione o esclusione caratteristiche dell'area metropolitana della capitale catalana.

Guillem Colom-Montero, in *The Representation of the 'forasters' by the Majorcan Literary Generation of the 1970s* (pp. 57-78), analizza le profonde trasformazioni socioculturali relative alla migrazione castigliano-parlante nell'isola, che sono diventate un importante elemento della letteratura catalana prodotta a Maiorca a partire dagli anni '70 del secolo scorso.

La seconda parte del libro è dedicata a *Spaces, Borders and Memory* e si apre con il contributo di Olga Sendra Ferrer, intitolato *To Speak the Unspeakable: Francesc Candel and the Trespass of Borders* (pp. 81-104), in cui viene sottolineata l'influenza di *Els altres catalans* (1964), dell'autore preso in esame, opera analizzata dalla posizione opposta, ossia quella del migrante.

Teresa Iribarren, in *The Ego-History of Valencian Immigration: Julià Guillamon's "El barri de la Plata"* (pp. 105-128), studia il ruolo del testo letterario nella migrazione in fase di costituzione, come dimensione memoriale dell'esperienza vissuta dalla classe lavoratrice.

William Viestenz, in «*Catalunya termina aquí. Aquí comença Vietnam*»: *Urbanism, Migration and Spatial Immunity in Jordi Puntí's "Els castellans"* (pp. 129-152), indaga i meccanismi propri dell'urbanesimo e dell'immunità sociale finalizzati alla preservazione delle frontiere identitarie, per descrivere il processo dell'esperienza soggettiva di un gruppo di preadolescenti e consentire al lettore di percepire la spazialità della migrazione, specie nell'epoca della pianificazione urbanistica franchista e nella Catalogna attuale.

La terza parte del libro si focalizza su *Disidentification, Dislocation and Mourning* e si apre con il contributo di Natasha Tanna, «*Te deix, mare, un fill com a penyora*»: *Disidentificatory Intertextuality in Najat el Hachmi's "La filla estrangera"* (pp. 155-180), in cui l'autrice esamina l'oggetto di studio dalla prospettiva proposta nel titolo, descrivendo le strategie di sopravvivenza attraverso le quali gli *outsiders* negoziano le varie forme culturali principali.

Roger Canadell Rusiñol, in *Limits and Borders in "No", by Saïd El Ka-daoui* (pp. 181-203), sottolinea come nell'opera dell'autore e psicoanalista marocchino-catalano parte dalla propria esperienza personale di migrante per elaborare un discorso attorno alle identità dislocate dei protagonisti.

Infine, Josep-Anton Fernàndez, in *Mourning, Trauma and Ambivalence in the Catalan Literature of the Argentine Diaspora: Silvana Vogt's "La mecànica de l'aigua"* (pp. 204-232), considera come nell'opera presa in esame viene rappresentato il flusso migratorio provocato dalla crisi finanziaria che nel 2001 ha colpito l'Argentina.

Chiudono il volume la *Bibliography* (pp. 233-246) e un imprescindibile *Index* dei nomi (pp. 247-263). Il volume, per la prospettiva scientifica e critica proposta, per i contributi di alto livello che raccoglie e per i risultati innovativi cui arriva, illustrati con competenza e chiarezza dai rispettivi autori, rappresenta un contributo fondamentale per la comprensione e per lo studio della letteratura catalana, così come si è venuta profilando nei decenni, proprio attraverso la testimonianza e l'esperienza de *The Other Catalans* cui l'opera è dedicata.

Ivan Solivellas, *La llengua de la nostàlgia. Els imaginaris sociolingüístics de l'Alguer*, València, Tirant Humanidades, 2025, 178 pp.

Martí FREIXAS

Università per Stranieri di Siena – Universitat Pompeu Fabra

Aquest monogràfic, fruit de la VII Beca de recerca Joan Veny, representa una aportació significativa a l'estudi del català a l'Alguer, un camp sovint conreat des de perspectives més estrictament demogràfiques o de política lingüística, però menys explorat en el terreny dels imaginaris sociolingüístics. En aquest treball, que combina el rigor metodològic amb una sensibilitat evident cap a una realitat sociolingüística molt concreta, Solivellas ofereix un estudi qualitatiu que desplaça l'atenció del nombre de parlants o de l'extensió dels usos a les representacions i percepcions dels propis algueresos –tant els que són catalanoparlants com els que no– en relació amb la llengua, el model lingüístic i la identitat. La voluntat de l'autor, doncs, és clara: comprendre de quina manera els imaginaris influeixen en les pràctiques socials i en la vitalitat de la llengua.

L'objectiu general de l'estudi és analitzar l'evolució d'aquestes percepcions i mostrar una visió de conjunt sobre els imaginaris sociolingüístics de l'Alguer. D'aquí se'n deriven tres objectius específics: a) examinar com es perceben el català i l'italià en la pràctica social i quines conseqüències tenen aquestes percepcions, b) descriure la relació entre llengua i identitat, amb especial atenció a l'adscripció algueresa en el marc més ampli de la identitat italiana i la sarda, i c) valorar el grau d'acceptació de la codificació de l'alguerès i dels models de llengua. L'anàlisi de les dades recollides segueix un procés acurat: transcripció literal, lectura detallada, codificació temàtica i comparació sistemàtica. L'autor declara adoptar «una perspectiva crítica, és a dir, situada i multimodal» (p. 74), que atén no només què es diu, sinó també com es diu i en quins contextos emergeixen contradiccions o silencis significatius per part dels parlants. Aquesta atenció al detall discursiu és, sens dubte, un dels trets més remarcables del volum.

Si ens centrem en l'estructura i els continguts que s'apleguen en el llibre, *La llengua de la nostàlgia* s'obre amb un capítol introductori que delimita l'objecte d'estudi i en formula les hipòtesis principals. Solivellas exposa amb claredat la seva tesi: l'alguerès és percebut, cada cop més, com un element cultural de la identitat local, però no com una llengua funcional en la vida quotidiana dels parlants. Aquesta idea s'articula a partir de tres

consideracions addicionals: el valor simbòlic i diferenciador de l'alguerès en aquesta ciutat catalanosarda, la manca de debat social sobre la codificació, i la constatació que la llengua ha esdevingut un recurs identitari abans que un instrument comunicatiu, com un element del passat més que no pas del present –d'aquí el títol de la publicació. En aquest sentit, ja des de les primeres pàgines l'obra ofereix una mirada renovadora, allunyada dels diagnòstics catastrofistes sobre la mort imminent de la llengua i centrada en saber interpretar i comprendre què significa el català per als algheresos.

En el segon capítol s'exposa una panoràmica històrica i demogràfica detallada, fent èmfasi en els fluxos migratoris del segle XX i en com van transformar la xarxa social de catalanoparlants, «menys compacta i més permeable al canvi» (p. 21) a causa de la disgregació en traslladar-se a barris nous. La pèrdua i l'afebliment d'aquesta xarxa a conseqüència de l'arribada massiva de nous habitants, així com la difusió de l'italià estàndard a través de l'escola, els mitjans de comunicació i l'administració estatal, han contribuït a un procés accelerat de substitució lingüística en un context ja de per si complex, caracteritzat pel multilingüisme i l'heteroglòssia. L'autor aporta dades bastant contundents: avui dia només un 5,7 % dels algheresos parlen català amb els fills, mentre que el percentatge d'avis que el transmeten als nets no supera el 20 %. Aquestes xifres –publicades en estudis anteriors¹ i que Solivellas té presents al llarg del volum– evidencien l'estat actual de la llengua, que ha quedat restringida a àmbits reduïts, més íntims i col·loquials, i amb un gruix poblacional –el jovent– que expressa inseguretat a l'hora de parlar alguerès per manca de contextos reals d'ús.

El tercer capítol introdueix el marc conceptual del treball, que, juntament amb el concepte d'ideologia lingüística, més establert en la bibliografia, Solivellas treballa a més amb el d'imaginari sociolingüístic, entès com el «conjunt de representacions que es donen en el si d'un grup social i que estan relacionades, de manera més o menys directa, amb la qüestió lingüística, sigui sobre la consideració social diferenciada de dues

¹ Especialment els treballs de M. GROSSMANN, *Com es parla a l'Alguer? Enquesta sociolingüística a la població escolar*, Barcelona, Barcino, 1983; E. CHessa, *Another case of language death? The intergenerational transmission of Catalan in Alghero*, Londres, Queen Mary University of London, 2011; S. SIMON, *L'identità linguistica e culturale degli abitanti di Alghero (Sardegna) – un approccio biografico-linguistico*, Wien, Praesens Verlag, 2018, entre d'altres.

varietats, sobre el multilingüisme, sobre el valor de les llengües o de les varietats, etc.» (p. 48); en altres paraules, el conjunt de representacions i percepcions relatives a la dimensió social, cultural i política del fet lingüístic. Aquest apartat traça un recorregut teòric sòlid i ben documentat, en el qual Solivellas no es limita a importar teories, sinó que les adapta a la realitat algueresa i les connecta amb qüestions sociopolítiques més àmplies, com la construcció de l'estat-nació italià i la jerarquia lingüística que en resulta. Un dels punts centrals és la dualitat entre l'italià –llengua no marcada, anònima, funcional i de projecció social– i l'alguerès –llengua marcada, sentimental i simbòlica. Aquesta jerarquia, interioritzada per la comunitat, explica la dissociació entre l'estima declarada per la llengua i la manca d'ús efectiu en la vida quotidiana.

El quart capítol se centra en la recerca de camp, es descriu amb detall el funcionament dels grups de discussió i les entrevistes exploratòries, i es justifica l'ús d'aquests dos instruments de recerca per la necessitat de captar incoherències, creences, ideologies, patrons discursius, etc., més que no pas comportaments que projecten els informants sobre la llengua. La selecció de perfils –cinc en total, classificats per llengua (catalanòfons i al·loglots) i per edat (joves, adults i grans), a més de tenir en compte els activistes lingüístics– permet abastar una pluralitat de mirades i obtenir una mostra representativa de la diversitat de veus presents a la ciutat.

El cinquè capítol és el nucli empíric de l'obra i presenta els resultats de les entrevistes i dels grups de discussió, organitzats per temàtiques. Pel que fa a la percepció de la llengua, la majoria dels informats coincideix que la continuïtat de l'alguerès depèn de la voluntat dels parlants, perquè són, al cap i a la fi, els qui tenen l'oportunitat de mantenir-lo. Tanmateix, la manca de consciència lingüística és evident: no s'acaba de reconèixer del tot que el fet de no transmetre l'alguerès a les noves generacions equival a la pèrdua de la llengua. Solivellas detecta que la presència de l'idioma està altament localitzada en determinats barris i grups d'edat, i gairebé absent de la vida pública. Així doncs, els algueresos són conscients que la seva llengua ha esdevingut un marcador identitari distintiu, però afirmen alhora que es pot ser alguerès sense parlar-la. Aquesta dissociació entre identitat i pràctica lingüística és un dels punts més significatius de l'anàlisi: la llengua es percep com un patrimoni emocional i cultural, però no com una eina necessària per al dia a dia.

Amb relació als models de llengua, les discussions sobre normativitat i codificació són competència gairebé exclusiva d'activistes i especialistes. L'estudi de Solivellas posa en relleu com les tensions entre l'estàndard català i les formes tradicionals locals han dificultat projectes de normalització, més sovint obstaculitzats per disputes polítiques i identitàries

que no pas per qüestions purament lingüístiques. En aquest sentit, la majoria d'informants no s'han plantejat mai si l'alguerès hauria d'adoptar una grafia italiana –amb el perill que això suposa de reforçar el secessionisme lingüístic– o respectar l'ortografia catalana.

Sobre l'aspecte de l'«autenticitat», això és, sobre aquesta idea purista que fa que el català «es reivindiqui com una realitat que ha de restar intacta i que, per tant, és exclusiva dels qui la poden parlar amb els mots, l'accent i la veu “de sempre”» (p. 141), els discursos tendeixen a reforçar una visió essencialista de l'alguerès com a varietat única i inconfusible, que tan sols vol mantenir la llengua dels pares o dels avis. En el cas dels joves, però, aquesta «autenticitat» els genera vergonya i inseguretat, perquè tenen por de parlar malament el català i de ser jutjats i corregits públicament, en especial pels algueresos de generació. Pel que fa a aquesta darrera qüestió, l'opinió de Solivellas és diàfana: la vergonya sí que juga un paper important en la tria que fan els parlants joves a l'hora de comunicar-se amb els altres, tot i que no ho volen acceptar socialment.

El sisè capítol combina l'anàlisi dels discursos amb les propostes de planificació lingüística que l'autor considera necessàries. Entre les observacions, cal assenyalar que el principal repte és revertir la percepció que l'alguerès no és una llengua «com les altres» sinó un tret cultural; només quan la societat el reconegui com un idioma ple, amb usos possibles més enllà de l'àmbit familiar i folklòric, es podrà iniciar un procés de normalització. Quant a la introducció de l'alguerès a l'escola, és vista com una mesura potencial però envoltada de dubtes: manca de mestres catalanoparlants amb bona formació lingüística, incertesa sobre el model de llengua i por que l'ensenyament en català interfereixi en l'aprenentatge de l'italià. Aquest últim argument –adduït als anys cinquanta per promoure la italianització– reapareix avui entre alguns joves, fet que demostra la persistència d'ideologies lingüístiques antigues. Per tot això, l'autor proposa crear nous espais d'ús, sobretot per a la joventut: parelles lingüístiques, associacions, ludoteques i activitats extraescolars en català, entre d'altres. També defensa establir una xarxa d'intercanvis culturals i econòmics amb la resta de territoris de parla catalana, a més d'elaborar materials divulgatius que expliquin la història i els beneficis de l'aprenentatge de l'alguerès. Tot i l'esperança que traspuen aquestes iniciatives, Solivellas es mostra escèptic: la vitalitat de la llengua és tan baixa que potser ja es troba en un llindar crític, en un punt de no retorn.

El darrer capítol sintetitza els resultats de la recerca i aporta una visió en conjunt de la situació actual. L'autor constata que el català de l'Alguer es troba en un estat molt avançat de substitució lingüística: la transmissió intergeneracional pràcticament interrompuda, la competència decreixent

entre els joves o bé la reducció dràstica en certs àmbits d'ús són la prova fefaent d'aquesta situació tan fràgil. L'anàlisi dels imaginaris sociolingüístics revela que l'italià és percebut com la llengua nacional, legítima, de relació amb el món i per tant amb motivacions clarament instrumentals, mentre que el català queda relegat a una posició inferior, amb motivacions sentimentals i exclusiu d'un endogrup molt concret –els algueresos de generació d'una certa edat, que, tanmateix, representa tan sols una minoria de la societat algueresa–, a banda de concebre's com una varietat geogràfica monoestilística, és a dir, d'un sol registre; en definitiva, una llengua «de confiança», usada amb coneguts i persones que saben que pertanyen a la comunitat catalanoparlant, la qual té força interioritzada aquesta jerarquia que dificulta qualsevol intent de revitalització. Malgrat això, l'autor defensa que el primer pas és replantejar l'estatus simbòlic del català a l'Alguer, promoure espais nous d'ús i resocialitzar la comunitat a través d'activitats culturals i educatives. En darrera instància, però, deixa entreveure un cert pessimisme: si no s'actua amb urgència, potser només «restarà assumir-ne les conseqüències i recordar aquella llengua de la nostàlgia» (p. 156).

Com dèiem al principi, aquest volum constitueix una aportació rellevant dins la bibliografia sociolingüística sobre l'Alguer i, més en general, sobre les llengües minoritzades en contextos de substitució accelerada. La perspectiva adoptada a l'estudi, que ofereix una radiografia precisa i matisada de les percepcions lingüístiques dels algueresos, així com el fet de mostrar com els imaginaris sociolingüístics no només reflecteixen la situació lingüística sinó que la configuren i la condicionen, obre vies noves per entendre la desconexió entre actituds declarades i pràctiques reals.

A tall de conclusió, més enllà d'aportar coneixement acadèmic, aquest monogràfic formula propostes realistes per (re)pensar la política lingüística a banda dels números. És per això que –amb un to més aviat reivindicatiu– cal recordar que a l'Alguer encara es parla català, i que aquest patrimoni lingüístic mereix ser reconegut, protegit i revitalitzat. *La llengua de la nostàlgia* adverteix que el temps és limitat, però mostra també que es poden obrir camins si els imaginaris socials es transformen, les institucions donen suport a la llengua i la voluntat política acompanya. Potser aquesta és la principal contribució del llibre: fer visible que la llengua, més que un vestigi del passat, pot continuar sent una veu del present.

Andreu Bosch i Rodoreda i Carmelo Sallés Fernández, *El català de Tossa. Un dels parlars salats de la Costa Brava*, pròleg de Lúdia Pons i Griera, Tossa de Mar, Centre d'Estudis Tossencs, 2025, 576 pp.

Lúdia PONS I GRIERA

Universitat de Barcelona – Codirectora de l'*Atles Lingüístic del Domini Català*

El llibre d'Andreu Bosch i Carmelo Sallés sobre el parlar de Tossa de Mar és un treball de dialectologia centrat en la parla d'un lloc concret i basat en la comparació de les variants lingüístiques singulars de la localitat amb les característiques de molts altres indrets que, com el tossenc, pertanyen al català oriental. Es tracta d'una obra que atreu el lector perquè, a través de combinar l'anàlisi lingüística amb molts exemples i descripcions de feines, llocs i fets ben detallades, el fa entrar en la cultura i la societat d'un tipus de vida que, malauradament, tendeix a extingir-se.

A part dels aspectes més específics que comentaré després, un dels trets més destacables del llibre és la singularitat de la doble autoria. L'obra que el lector té a les mans combina adequadament la formació filològica i acadèmica d'un dels autors amb la memòria prodigiosa i el valuós material lingüístic anotat pacientment durant molts anys per l'altre. Al llarg de l'obra es pot destriar perfectament l'aportació de cada un.

Conec personalment Andreu Bosch des que el curs 1985-1986 el vaig tenir com a alumne, juntament amb la que després esdevingué la seva esposa, de l'assignatura Sintaxi catalana, llavors obligatòria en el pla d'estudis de la llicenciatura de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona. Com a estudiant ja manifestava rigor, capacitat de treball, interès per la matèria i habilitat pedagògica en les intervencions a classe. Des de llavors ha tingut la deferència de fer-me seguir en primera línia la seva trajectòria acadèmica, professional, política i personal. Just acabada la carrera, i després de publicar obra de Verdaguer, de Vayreda i de treure la plaça de professor de secundària en un institut del Maresme, la seva terra, el curs 1993-1994 va iniciar l'aventura de professor de català a la Universitat de Sàsser. Allà, furgant per arxius i biblioteques i trescant amunt i avall per aquella zona de Sardenya, va descobrir el cúmul de material lingüístic que ha centrat una part important de la seva recerca i va començar a esdevenir l'investigador i professor universitari en què s'ha convertit. Com a directora, vaig seguir molt de prop primer l'elaboració

de la seva tesi de llicenciatura i després de la tesi doctoral, totes dues amb premi extraordinari; les han seguit un reguitzell d'articles sobre l'alguerès –i sobre altres matèries– que l'han portat a ser l'especialista de català alguerès que és actualment. Andreu Bosch és una persona entusiasta, treballadora, ordenada i meticulosa, i com a investigador i lingüista està dotat de la curiositat necessària per cercar en tots els amagatalls de l'espai, del temps i de les persones, rurals o urbanes, on viuen les paraules.

En canvi, no conec personalment el senyor Carmelo Sallés, però la seva participació en aquest llibre i les referències a altres obres en què ha col·laborat són com una pàgina oberta on he pogut descobrir les seves bones qualitats. Entusiasta i treballador, com n'Andreu, i també amb la dosi de curiositat necessària per furgar en els racons on viuen les paraules; expressiu, espontani, enamorat de la seva llengua, de la seva contrada, de la seva gent i dotat d'una memòria prodigiosa ha tingut la paciència d'anotar durant gairebé una trentena d'anys el gavadal de material lingüístic, social i cultural que serveix de suport i d'exemplificació a tot aquest estudi. La llarga experiència com a home de mar i també en altres oficis de la terra que l'envolta, la naturalesa voluntariosa i la intel·ligència natural que traspuen els seus escrits i reflexions han acumulat en ell una immensa quantitat de saber sobre la llengua, sobre les persones i sobre la vida que es reflecteix al llarg de tot el treball.

Amb la doble autoria el lector té ocasió de valorar la importància cabdal que poden arribar a tenir per als dialectòlegs i per als lingüistes en general la curiositat i l'interès d'una persona autodidacta capaç d'anotar metòdicament i durant molt temps els fets de llengua, de geografia i de vida que l'envolten i de reflexionar-hi convenientment. I, a la vegada, pot valorar com aquestes anotacions i reflexions, endreçades adequadament i interpretades amb el rigor científic de la perspectiva acadèmica de l'altre autor, poden esdevenir una caracterització molt completa de la parla d'una vila catalana.

En tant que estudi del parlar d'un lloc concret, l'obra té, en principi, una estructura convencional i consta de tres parts diferenciades: una introducció, una caracterització fònica i morfosintàctica i un apartat de lèxic. Està enfocada com una descripció completa de les característiques lingüístiques singulars del llegat patrimonial de la localitat, i les posa en relació amb aspectes de variació sincrònica i diacrònica del català general; molt especialment amb trets vinculats a altres zones del català oriental que Andreu Bosch coneix bé, sigui perquè pertanyen al seu subdialecte maresmenc, sigui perquè també es donen en alguerès.

La introducció va més enllà d'una simple orientació sobre els objectius i el contingut del treball, perquè cada autor hi fa una aportació prou

interessant i diferenciada. Andreu Bosch, sense perdre de vista l'estructura i els objectius de l'obra, situa la percepció dels parlants de Tossa en el context geogràfic i sociocultural de la població, destacant-ne els trets lingüístics patrimonials i identitaris encara vigents, entre els quals l'ús de l'article salat; presenta amb afecte el coautor del treball i la resta d'informadors, i aporta detalladament altres fonts més erudites relacionades amb el parlar tossenc; explica el procediment de recollida de dades i indica, amb l'exemplificació adequada, la naturalesa diversa d'aquestes dades i les activitats amb què estan relacionades. L'aportació introductòria de Carmelo Sallés és més íntima. Amb la perspectiva de qui parla habitualment la seva llengua reflexiona sobre la singularitat lingüística, orogràfica i climàtica de la seva vila, sobre la idiosincràsia dels tossencs i també sobre la percepció que en tenen o n'han tingut els visitants; especialment rellevants són l'interès per comparar les formes pròpies amb les foranes i les consideracions sobre el despertar de la consciència lingüística en plena adolescència. La introducció es clou amb un subcapítol dedicat als criteris d'edició, i conté les convencions de transcripció, les abreviatures i les referències bibliogràfiques.

La segona part del llibre està dividida en dos apartats: un dedicat a la descripció fonètica i fonològica; el segon, a la descripció morfosintàctica. En tots els casos s'aporten els exemples pertinents, extrets de les anotacions de Carmelo Sallés, de la resta d'informadors i també de les fonts complementàries.

La descripció fonètica i fonològica detalla amb cura –i sempre a través d'exemples– els fenòmens específics del parlar que afecten el vocalisme i el consonantisme, com assimilacions, dissimilacions, elisions i reduccions vocàliques, metàtesis, epèntesis i altres reforçaments consonàntics, a més d'una anàlisi detallada dels fenòmens relacionats amb el sistema consonàntic palatal i la iodització tradicional.

La descripció morfosintàctica s'estructura en tres parts. La morfosintaxi nominal caracteritza de manera molt completa les formes i els usos de l'article salat, sense deixar de banda les formes de l'article personal, els demostratius, els possessius, els determinants i pronoms de quantitat i la casuística complexa de la flexió dels noms i dels adjectius. La morfosintaxi pronominal se centra en la descripció de les formes dels pronoms personals i en la casuística de les seves combinacions, en relació amb el verb o entre ells. Finalment, la morfologia verbal explica els trets que caracteritzen els usos de diferents formes en cada un dels temps i modes de diferents verbs, i detalla amb els exemples pertinents la singularitat de l'ús del verb *ser* com a auxiliar.

La darrera part del llibre és el capítol dedicat al lèxic. Per bé que tot el

treball és una aportació notable per al coneixement del parlar de Tossa, aquesta part traspasa el marc de la descripció lingüística i ens situa en l'àmbit social i cultural de la localitat, en el món dels pescadors i molt especialment en aquella part cultural i social que la malentesa societat moderna va conduint a la recessió. El lèxic, que inclou vocabulari, locucions i frases fetes, té una presentació sistemàtica de diccionari convencional, però, segons el mot o la frase, la informació pot arribar a ser molt completa i sol aportar una càrrega cultural o social complementària. Les entrades, per ordre alfabètic, s'estructuren a partir del mot o frase, seguit de la forma fonètica, del significat, sovint del nom científic –en el cas de peixos o plantes– i de la categoria gramatical. A continuació, sempre que és possible, l'entrada es documenta amb exemples d'ús i textos dels informadors; textos d'escriptors o bibliografia específica; usos del mateix mot o frase en altres localitats; altres usos del mot, en sentit figurat, en frases fetes o en refranys; topònims o antropònims relacionats amb el mot. Poden servir d'exemple dels diferents aspectes comentats, entrades com *càntera*, *canari*, *flor de castell*, *fondo* o *juriola*.

Al llarg de tot el treball, però especialment en el darrer capítol, en la mateixa naturalesa de l'entrada lèxica, en l'exemplificació i en les explicacions dels informants, és on sura tota una part d'una llengua i d'una cultura que l'estandardització lingüística i la societat de les noves tecnologies tendeixen a arraconar. La fonètica real, per bé que arcaïtzant, de molts mots, l'espontaneïtat i el col·loquialisme dels exemples, les descripcions de moltes tasques transporten el lector a un món entranyable que va desapareixent. Justament aquest és també un dels mèrits del llibre. El zel i la paciència de Carmelo Sallés, juntament amb l'amor pels trets més significatius de la pròpia parla i de la vida en el seu racó del món català són el niu on s'ha covat el contingut del llibre. La formació filològica i el bon seny d'Andreu Bosch han garbellat i destriat tots aquests materials per donar-los la forma d'una descripció lingüística rigorosa.

Des del meu punt de vista es tracta d'un llibre que transportarà els tossencs a les seves arrels lingüístiques i culturals, i que els ajudarà a valorar-les adequadament. D'altra banda, contribuirà a engruixir el coneixement sobre les variants i els usos del català, i complaurà els lectors, especialistes o neòfits, per la combinació original de materials i estudi interpretatiu.

Finalment, he de concloure aquesta ressenya donant l'enhorabona als autors, per la seva estimable aportació en el camp de la dialectologia catalana, i al Centre d'Estudis Tossencs, perquè ha tingut l'encert de patrocinar una obra tan directament relacionada amb la vida i amb la llengua de la vila.

Norme

La rivista aderisce ai criteri di valutazione della ricerca in ambito accademico, così come definiti a livello nazionale (MIUR e ANVUR) e internazionale (WoS, Scopus, ERIH Plus, Latindex, ecc.).

L'accettazione o il rifiuto dei contributi sono stabiliti in base alla qualità scientifica, all'originalità e alla rilevanza per gli studi del settore e per la linea culturale della rivista, secondo gli standard internazionali. I contributi ricevuti sono sottoposti a doppio referaggio cieco (*double blind peer review*), interno (componenti dell'International Advisory Board) ed esterno (esperti italiani e stranieri). Al termine del procedimento di *peer review*, l'autore riceve l'esito del referaggio: in caso di valutazione negativa, la comunicazione è accompagnata da un breve testo che motiva il giudizio espresso dagli esperti; in caso di valutazione positiva, si precisa se il contributo è pubblicabile senza interventi o se è necessario apportare modifiche, indicate in modo puntuale dai valutatori, cui l'autore dovrà attenersi. Si terrà conto, in particolare, della natura inedita dei contributi, del loro valore innovativo, dell'apporto originale al tema trattato, del rigore scientifico-metodologico, dell'aggiornamento e della completezza dei riferimenti bibliografici. Il sistema di valutazione, basato sul criterio del doppio referaggio cieco (con duplice anonimato, degli autori e dei *referees*), garantisce la massima imparzialità di giudizio. In caso di pareri sensibilmente discordanti da parte dei due esperti, il contributo sarà sottoposto a un terzo valutatore. A cadenza quinquennale sarà pubblicato l'elenco dei valutatori coinvolti nel processo di referaggio dei fascicoli apparsi nei cinque anni precedenti.

Le norme editoriali per la redazione dei testi sono consultabili sul sito della Rivista (<https://www.ediorso.it/riscat/proposte.html>) o possono essere richieste all'indirizzo veronica.orazi@unito.it, cui vanno spediti i contributi (in Word, ODT o altro formato per Mac o Windows) da valutare ai fini della pubblicazione, redatti in italiano, catalano, castigliano, francese e inglese, accompagnati da due brevi *abstracts* (fino a 500 parole ciascuno) e da massimo 5 parole chiave, nella lingua dell'originale e in inglese.

Per acquistare i fascicoli della Rivista o sottoscriverne l'abbonamento, contattare le Edizioni dell'Orso all'indirizzo info@ediorso.it

Rivista Italiana di Studi Catalani

1 - 2011 (pp. VI-158, € 16,00)	978-88-6274-179-8
2 - 2012 (pp. VI-214, € 18,00)	978-88-6274-340-2
3 - 2013 (pp. VI-194, € 18,00)	978-88-6274-504-8
4 - 2014 (pp. VI-170, € 18,00)	978-88-6274-532-1
5 - 2015 (pp. VI-190, € 18,00)	978-88-6274-579-6
6 - 2016 (pp. VI-210, € 18,00)	978-88-6274-690-8
7 - 2017 (pp. VIII-260, € 18,00)	978-88-6274-775-2
8 - 2018 (pp. VIII-248, € 18,00)	978-88-6274-867-4

9 - 2019 (pp. X-406, € 40,00) 978-88-3613-004-7
 S. ASPERTI, Giuseppe Tavaní catalanista • F. VILANOVA, «Destino» i la defenestració d'Ignacio Agustí. Els equilibris interns d'uns temps delicats (1956-1957) • G. JAÉN I URBAN - M. LUCCHINI, El Colegio de Arquitectos de Barcelona (1956-1962) • P. RIGOBON, Il "Volo dei colombi": a margine della prima traduzione italiana de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda • C. NADAL PASQUAL, El cant I d'Ausiàs March: traducció, comentari, estratègia compositiva i món intern • C. VALRIU, Cartografia de meravelles: les llegendes del corpus Peña - Arxiduc Lluís Salvador • J.A. CANO MATEU, El treball previ a *El País Valenciano* (1962), de Joan Fuster: la sèrie d'articles sobre el territori valencià al diari «Jornada» • K. DARICI, El cos com a espai territorialitzat a *La filla estrangera* de Najat El Hachmi • S. GRASSI, Linguaggio metaforico e identità catalana: un'analisi delle metafore nella serie televisiva *Gran Nord* • Recensioni.

10 - 2020 (pp. VIII-355, € 40,00) 978-88-3613-071-9
 V. MARTINES, Faïdits i la seua lluita segons la *Cançó de la croada contra els albigesos*. Mimesi literària, resistència i 'realpolitik' • A. MARTÍ BADIA, La recepció dels postulats de la filologia romànica internacional sobre la llengua catalana en el conjunt de la catalanofonia (1854-1906) • A. CIOTTA, Verso il dipinto *Spiaggia di Portici* di Mariano Fortuny y Marsal: gli studi preparatori del MNAC di Barcellona e del Meadows Museum, SMU, di Dallas • Sezione monografica: *Esriptures hipertextuals* (1900-1936) • C. GREGORI SOLDEVILA, Cinema i literatura: *Un film: 3000 metres* de Víctor Català • À. CANO MATEU, El mite de Jesús Infant: dues reescriptures literàries de Jacint Verdaguer i Josep Carner • J. MALÉ, Ressons bíblic en l'obra de Carles Riba. Quatre versicles • G. LÓPEZ-PAMPLÓ, El moment editorial d'Irene Polo. Una proposta per al estudi de les relacions transtextuals en *La fascinació del periodisme* • LL. QUINTANA TRIAS, Josep Pla: una reescriptura incessant • Note: P. MARQUÉS HERNÁNDEZ, Sobre la vacuïtat de la societat contemporània. Una nota al voltant de laprosa d'empar Moliner • Attualità: P. RIGOBON, Versi preziosi: cinque recenti poesie di Antoni Canu • Tavola rotonda *La Catalogna, l'Europa, la democrazia* • Recensioni.

11 - 2021 (pp. VIII-332, € 40,00) 978-88-3613-203-4

F. VILANOVA, El feixisme impur: Eugenio Nadal i l'«esprit du temps» (1939-1944) • A. GENIOLA, Autogoverno e democrazia. Il catalanismo nella Transizione spagnola (1974-1979) • I. LO GIUDICE, (Dis)informazione e realtà plurinazionale al tempo di Joan Estelrich • R. PINYOL I TORRENTS, *Roma* (1892) de Jaume Collell. La visió de la Ciutat Eterna dels escriptors catòlics de la Renaixença • F. GUARIGLIA, Un indizio epico riguardo alla datazione del *sirventes-ensenhamen* di Gueraut de Cabrera • A. CIOTTA, La maieutica della donna nuova al centro della rivoluzione modernista di Lluïsa Vidal i Puig • S. RINALDI, Mariano Fortuny y Madrazo commissario dei restauri pittorici veneziani (1946-1948) • M.-J. MULET, La fotografia Lore Krüger i la seva família a Mallorca. Refugi, por i repressió (1933-1940) • Attualità: P. RIGOBON, Giorgio Faggin catalanista: cinque traduzioni inedite di poesia catalana • Recensioni.

12 - 2022 (pp. VIII-212, € 40,00) 978-88-3613-314-7

O. SCARPATI, Dagli albori all'*alba*. Un breve profilo di Costanzo Di Girolamo • F. CARBÓ, L'oda in la poesia de Vicent Andrés Estellés. Del panegíric a l'intertext i l'hipertext • S. CATTANEO, Francesc Trabal i Massimo Bontempelli: dues trajectòries heterodoxes que s'emmirallen trencant espills • X. HERNÁNDEZ I GARCIA, Text, música, dansa i imatge. La intermedialitat en *Maremar* de Dagoll Dagom • V.J. ESCARTÍ, Frammenti biografici femminili nella *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* • L. MATTIELLO, Poesia catalana e lusofilia in Italia con *Il libro dell'Amore* di Marco Antonio Canini • A. CIOTTA, Perché Pepita Teixidor può dirsi una pittrice catalana modernista • Recensioni.

13 - 2023 (pp. VII-365, € 40,00) ISBN 978-88-3613-408-3

S.S. BUOSI MONCUNILL, *Salut i República!*. Ricordo dello storico Claudio Venza • J. MARRUGAT, *Sol, i de dol* com a procés de coneixement postsimbolista • M. CONCA – J. GUIA, Noves aportacions sobre el *Liber philosophorum moralium antiquorum* i el context sicilià • F. VILANOVA I VILA-ABADAL, Espanyols i, potser, feixistes: idees franquistes per a Catalunya el 1939 • P. RIGOBON, Ferdinando Fontana e le traduzioni del teatro di Àngel Guimerà in italiano. La *Maria Rosa* di Enrico Golisciani (II) • R. JAIJO LLORENS, Anàlisi comparativa de la peça teatral *Faust* i la novel·la *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga • A. CIOTTA, Questione di genere e critica sociale nelle opere di tre street artists valenziane • Attualità: V. ORAZI, Progetto internazionale e Seminario “Ricerca sul comic nella prospettiva del SDG 3 Good Health and Well-Being” • Recensioni.

14 - 2024 (pp. VIII-340, € 40,00) ISBN 978-88-3613-408-3

F. VILANOVA I VILA-ABADAL, 1939: ni «pornografia», ni «literatura disolvente». L'any zero dels llibres i els editors catalans • J.-A. FERNÁNDEZ, Quotidianitat i reflexió abstracta en la poesia de Teresa Pascual • V. SIMBOR ROIG, La reescriptura editorial: *Gent del Sud* • R. PINYOL I TORRENTS – M.À. VERDAGUER I PAJEROLS, La “qüestió vaticana” i la reacció dels escriptors catòlics catalans. El cas de Verdaguer • A. HERNÁNDEZ CABRERA, Les relacions hipertextuals en *Temps obert: Se'n va un estrany*, de Manuel de Pedrolo, i *La terra s'ho porta*, de Núria Cadenes • O. PRAT ALTAMIRA, Enamorar-se al tramvia: el tòpic de la “passante” en la poesia de Vincenzo Cardarelli,

Josep Carner i Joan Salvat-Papasseit • L. CAROL GERONÈS, Montserrat Roig a Venezia, dei rapporti fra la scrittrice barcellonese e la cultura italiana: cronistoria di un amore • A. BOSCH I RODOREDA, Les traduccions a l'italià de l'obra de Josep Vallverdú, els reconeixements internacionals i les relacions amb l'Alguer • J. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Las bañistas de principios del siglo XX: de Joaquín Sorolla Bastida a Enrique Pertegás Ferrer • Note: D. JOU I MIRABENT, Un homenatge català a *L'infinito* de Leopardi • I. LO GIUDICE, Entrevista amb Maria Helena Feliu Pi de la Serra. Records entre pàgines • Attualità: L. LÓPEZ RIGOL, Una crònica del I Simposi Internacional de Dramaturgues catalanes del segle XXI: creació, traducció i crítica • V. ORAZI, Congresso Internazionale "Pautas memoriales en la dramaturgia del Estado español en tiempo de democracia (desde 1975 hasta hoy)", Progetto PRIN 2022 – Prot. 202285ZT47 • Recensioni.

Finito di stampare nel novembre 2025
da LOGO S.p.A. in Borgoricco (PD)
per conto delle Edizioni dell'Orso