

La Escena  
Catalana



---

PUBLICA SENSERA LA OBRA  
**STEVENSON**  
**L'HOSTE MIL-LIONARI**  
Comèdia en tres actes de  
**LAUREA D'ORBOK**  
Traducció de C. CAPDEVILA

---

NÚM. 23

**40** cèntims

JOSEP FONT, en Stevenson, de *L'Hoste mil·lionari*.

(Fotog. Vadalak.)

# Traducció i reescriptura

## A propòsit de les traduccions d'Esclasans de poesia italiana

GABRIELLA GAVAGNIN

### **Premissa: dels perills de traduir poesia**

Quan l'exercici de la traducció, i encara més el de la traducció poètica, es realitza des de la perspectiva vital i professional de l'escriptor, és lògic i és gairebé d'esperar que entre textos traduïts i textos de creació es produeixi, diguem-ne, un vaivé, que no té per què no ser saludable, encara que de vegades ho és més que en d'altres, de trets estilístics, de recursos retòrics, de costums o tics lingüístics, i fins i tot de principis de poètica, de mirades estètiques o de postures ideològiques. Es tracta d'un intercanvi (o d'una intertextualitat si es vol) que repercuteix en l'obra literària de l'escriptor-traductor sovint en la direcció d'un enriquiment i d'un afinament més aviat positius, però que sol tenir conseqüències molt dispars, i sovint discutides i incriminades, en les traduccions. Si la incorporació vigilada, conscient i coherent d'elements que pertanyen al món lingüísticoliterari del traductor i de la tradició cultural d'arribada pot produir versions amb personalitat que, sense desvirtuar ni depreciar el producte original, aporten uns valors adjunts i una qualitat de fruïció sempre difícils d'assolir (d'exemples en podríem posar de tota mena, des del Poe de Baudelaire fins al Dante de Sagarra o al Montale de Guillén), és cert també que aquestes interferències, per excés o per contrast, poden perjudicar la funció mediatra de la traducció i allunyar-nos més que no pas apropar-nos a l'obra, o bé, si ens ho mirem des d'una òptica diferent, poden desplaçar la traducció cap a una reescrip-

NOTA. Aquest treball s'emmarca en el projecte de recerca HUM2005-00042: Texto y paratexto en las traducciones españolas de la literatura italiana (elaboración de un hipertexto de las traducciones literarias al castellano y al catalán: 1300-1939).

tura que prima una actitud molt més dialògica i creativa davant el text. El cas de les versions que Agustí Esclasans va fer de poesia italiana mostra precisament la tendència del traductor a apropiari-se del text i a desplegar-lo en la llengua d'arribada acudint als pòsits temàtics o formals del seu propi món i de la seva pròpia tradició, segons una dinàmica que d'altra banda Steiner va veure com a necessària per si mateixa perquè l'acte hermenèutic que comporta tota traducció no es desequilibri sota la pressió del text de partida. Tot i així, aquest moviment de transferència inversa alguna vegada es manifesta en Esclasans amb una radicalitat que fa perillar els equilibris de les forces en joc, i el món del traductor pot acabar envaint perillósament el text, pot arribar a causar efectes deformators. Al marge dels judicis de valor que s'hi poden expressar, la intenció d'aquest treball és sobretot identificar aquests trets propis que marquen les seves traduccions i mirar d'interpretar-los en relació amb la cultura i les predileccions literàries i poètiques del traductor.

Esclasans va traduir al llarg dels anys vint, sobretot per a *La Revista* de López-Picó, uns quants poetes italians d'èpoques i gèneres diversos: el 1924 i el 1925 va triar uns poetes dialectals romanescos de gran èxit popular, Cesare Pascarella i Trilussa, que practicaven, respectivament, el gènere costumista i el de la fauna animal;<sup>1</sup> entre el 1927 i el 1928, la nòmina d'autors, determinada en part per circumstàncies commemoratives, va apuntar cap a la lírica més alta: Petrarca,<sup>2</sup> Foscolo<sup>3</sup> i Leopardi;<sup>4</sup> finalment, el 1930, el fet de tenir a les mans una antologia italiana de poesia contemporània (que incloïa, tret de poques excepcions, autors de tercera fila bàsicament desconeguts fora de l'àmbit local) el va orientar cap a uns textos relacionables amb la pluralitat de corrents innovadors que partien del simbolisme i de les avantguardes.<sup>5</sup>

1. Cf. C. PASCARELLA, «La serenata», *La Revista*, XI, núm. 230, 16 d'abril de 1925, p. 117, i TRI-LUSSA, «Faulas», *La Revista*, X, núm. 217-218, 1-16 d'octubre de 1924, p. 146. Algunes d'aquestes versions han estat reeditades dins *De Leopardi a Ungaretti*, a cura de Gabriella Gavagnin, Barcelona: Proa, 2001.

2. El centenari de l'enamorament de Petrarca el 1927 és el que motiva la traducció d'un conjunt de deu sonets: «Del "Canzoniere" de Francesco Petrarca» [sonets 9, 15, 85, 220, 35, 159, 164, 279, 61, 272], *La Revista*, XIII, gener-juny de 1927, p. 101-104. He recollit aquestes traduccions dins *Del Cançoner de Petrarca. Antologia de traduccions*, Barcelona: Quaderns Crema, en premsa.

3. Amb motiu del centenari de la mort de Foscolo, el 1927, Esclasans va traduir íntegrament la seva obra més important (U. FOSCOLO, «Dels Sepulcres», *La Revista*, XIII, gener-juny de 1927, p. 113-121), i també un poema dels menys coneguts, *Al sol*, que va aparèixer al diari *La Nau* el 15 de novembre de 1928. Cal tenir en compte que eren les primeres versions al català d'aquest poeta neoclàssic italià, que havia tingut una notable influència en l'obra de Manuel de Cabanyes.

4. Pel que fa a Leopardi, es tractava d'un interès generacional. Esclasans va publicar *La calma darre-ra la tempesta* i *Darrer cant de Safo de Giacomo Leopardi* a *La Nau* el 1928, respectivament, el 6 de setembre i el 4 d'octubre, i *Fragments (XXXIX)* a *La Nova Revista*, VI, núm. 24, desembre de 1928, p. 315-317. He recollit la primera d'aquestes traduccions dins *De Leopardi a Ungaretti, op. cit.* Pel que fa als projectes col·lectius de traducció dels *Canti* durant als anys vint-trenta, en els quals va participar també Esclasans que, segons va explicar, en tenia traduïts vuit, cf. G. GAVAGNIN, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona: PAM, 2005, p. 251-254 i 262-264.

5. Cf. «Lírics italians del darrer quart de segle», *La Revista*, XVI, juliol-desembre de 1930, p. 122-124. La tria comprenia els autors següents: Cecilia Deni, Giuseppe Longo, Enrico Cardile, Lionello Fiumi, Corrado Curcio, Nicola Valenza, G. A. Peritone, Arturo Ariotti, Giuseppe Sciortino. He recollit la de Fiumi dins *De Leopardi a Ungaretti, op. cit.*

Com es pot intuir fàcilment, l'extrema diversitat d'aquestes tres línies presentava d'entrada nivells de dificultat molt heterogenis i, alhora, demanava al traductor una disponibilitat lingüística, segons s'esqueia, baixa o elevadíssima.

Tenint en compte això, abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de les versions a la recerca d'eventuals constants metodològiques i de, més o menys ponderades, variacions estructurals, estilístiques i fins i tot de contingut, serà útil fer algunes consideracions preliminars a propòsit dels coneixements lingüístics del traductor (que, val a dir, traduïa també de l'anglès, del francès i de l'alemany) tal com es poden deduir del conjunt de textos que tenim. La presència d'errors lingüístics, és a dir, de traduccions equívokes a causa de la mala comprensió del significat literal de l'original, es detecta bàsicament tan sols en el segon grup de poetes a què ens hem referit. Tot fa pensar que cal atribuir-la a la complexitat del llenguatge poètic de la lírica italiana alta (notòriament hiperliterària, tossudament inclinada cap a la *variatio* en contra de la *repetitio*, atreta pel llatinisme lèxic o sintàctic, etc.) en comparació amb el caràcter més popular de la llengua dels dos poetes romanescos o amb el deliberat prosaisme de molta lírica de principi del segle XX. Il·lustrarem a tall d'exemple algunes d'aquestes errades, clamoroses sobretot per les conseqüències que arrosseguen.

*Petrarca*. Al primer quartet del sonet 15 llegim:

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo  
col corpo stancho ch'a gran pena porto,  
et prendo allor del vostr'aere conforto  
che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!<sup>6</sup>

A la traducció, la imatge del cos que amb penes i treballs va avançant impulsat per l'«aire» conhortador que arriba des del lloc en què es troba Laura es converteix en la d'un cos capritxosament hostil a acollir l'estímul benèfic:

Jo guaito rera meu a cada passa  
i moc el cos lassat que amb pena porto.  
La llum que em volta m'enforsteix el viure,  
però el cos es fa esquerp i la refusa.

Com s'observarà, el darrer vers del quartet acaba capgirant totalment el sentit de l'original «que fa anar endavant el meu cos dient: Ai las!». Sense comptar que el «vostr'aere» (expressió amb què Petrarca evoca Laura i la seva presència que

6. Aquesta i totes les citacions del *Canzoniere* procedeixen de l'edició de Marco Santagata (Milà: Mondadori, 1996).

amara l'aire mitjançant el pronom i mitjançant també un mot *senhal* dins el *Cançonner*) esdevé en canvi «La llum que em volta», amb la desaparició de tota referència a Laura. Un diguem-ne petit *qui pro quo* lingüístic, que porta a interpretar equívocament el verb *gir* (forma normal en l'italià antic que sobreviu en la lírica fins a Leopardi) en el sentit de *girar* i no pas d'*anar*, causa una veritable distorsió semàntica.

*Foscolo*. En el cas de l'obra *Dei Sepolcri*, les incomprendions sovintegen sobretot en la primera part del poema, la més densa i complexa des del punt de vista conceptual, atès que les meditacions sobre la inexorable activitat anorreadora de la mort s'hi van travant amb les intuïcions relatives a les raons ètiques i espirituals en què troba fonament el culte dels morts. El cas extrem es produeix amb una dràstica estisorada de tres versos (23-25), en els quals l'adversativa inicial funciona de frontissa del sistema d'oposicions bastit en tota aquesta primera part.<sup>7</sup>

Ma perché pria del tempo a sé il mortale  
invidierà l'illusion che spento  
pur lo sofferma al limitar di Dite?  
Non vive ei forse anche sotterra, quando  
gli sarà muta l'armonia del giorno,  
se può destarla con soavi cure  
nella mente de' suoi? Celeste è questa  
corrispondenza d'amorosi sensi,  
celeste dote è negli umani; [...] (v. 23-31)<sup>8</sup>

Viu, però, la memòria dels que moren  
en els que resten, si la recordança  
pia d'aquells flameja en el sagrari  
dels pits amants? No grana en terra humana  
correspondència d'amorós afecte?

La supressió, que ens inclinem a considerar voluntària, sembla motivada pel fet que el traductor deu desconèixer el veritable significat amb què Foscolo fa servir *invidierà*: un llatíisme en l'accepció de *treure, privar*. Els versos, doncs, signifiquen: «Però per què, abans que ho faci el temps, l'home es voldrà privar de la il·lusió que, un cop mort, li permet romandre durant un temps al llindar del regne dels morts?». La llacuna obliga el traductor a intervenir en els versos següents, per què l'original hi recupera amb un pronom («destarla») el sintagma *l'illusion* per tal

7. Parafrasejo v. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Foscolo*, Torí: Einaudi, 1990, p. 139-147.

8. Aquesta i totes les citacions del poema procedeixen de: U. FOSCOLO, *Poesie e carmi*, a cura de F. Pagliai e G. Folena, Florència: Le Monnier, 1985.

d'exposar la idea central del fragment: la il·lusió d'allargar temporalment la vida més enllà de la mort a través de la memòria que els difunts tenen dels seus estimats. En la traducció el vincle de causa-efecte entre la memòria pòstuma i l'ideal perllongament de la vida sancionat per la presència de sentiments amorosos es perd i deixa que el raonament vagi a parar en una conclusió banal, gairebé tautològica, que podem resumir d'aquesta manera: la memòria dels morts viu entre els qui queden si els que els estimen es recorden d'ells.

És clar que no totes les incomprendions generen errors de gran magnitud que s'eixamplen com una taca d'oli en el text. De vegades són simples matisos o elements secundaris del discurs. Val a dir que, a disculpa del traductor, cal tenir en compte no tan sols les dificultats especialment elevades d'aquests textos, sinó també el fet que els instruments exegetics, tant lexicogràfics com filològics, de l'època eren molt més escassos que no pas els d'avui dia, i encara més ho eren aquells als quals Esclasans tenia accés. La seva tasca s'ha de contextualitzar en el panorama cultural d'aquells anys. Comprovarem, per exemple, que altres traductors, no ocasionals, de l'italià, com Garcés o Carner, podien caure, i queien, en equivocacions anàlogues. Per tal d'adquirir una prova en aquest sentit, assenyalarem encara un error que hem identificat en la versió del cant leopardià *La quiete dopo la tempesta*. Josep Carner l'havia traduït el 1922 a *La Veu de Catalunya*.<sup>9</sup> Esclasans ho va fer, com ja hem dit, el 1928 per a *La Nau*. A la darrera estrofa, Leopardi s'havia referit a aquella mica de plaer que «per mostro e miracolo talvolta / nasce d'affanno»,<sup>10</sup> és a dir, que «per prodigi i miracle de vegades neix del dolor». El llatínisme *mostro* per *prodigi* passa totalment desapercebut tant a Carner, que tanmateix traduïa d'Itàlia estant i que opta per l'accepció corrent de *monstre* («com a monstre i miracle»), com a Esclasans, que es decanta per un aparentment més congru *mostra* («per mostra i per miracle»).

Comptat i debatut, el nivell de coneixement de l'italià d'Esclasans, tot i que no es pot considerar excel·lent, era força bo i li permetia una comprensió més que raonable de textos, com hem dit, molt variats, encara més si tenim en compte que va traduir també prosa d'autors com Svevo, Pirandello, Bontempelli i Papini. Això significa que l'escassa literalitat que s'observa en les seves traduccions, sovint davant versos molt fàcils d'entendre, no és imputable al desconeixement de la llengua. I tampoc no ho és en la majoria dels casos a vincles de mètrica i rima, que Esclasans acostuma a respectar molt poc. Fins al punt que els sonets de Petrarca són traduïts

9. N'hi ha una edició moderna a cura de Marçal Subiràs a *Serra d'Or*, núm. 385, gener de 1992. Com és sabut, Carner va traduir nombrosos cants de Leopardi per a *La Veu de Catalunya*. Entre altres edicions modernes d'aquestes versions, vegeu les que van ser publicades a cura de Jordi Castellanos a *Els Marges* (núm. 12, gener de 1978) i a cura de Rossend Arqués a *Reduccions* (num. 36, desembre de 1987).

10. Aquesta i totes les citacions dels *Canti* de Leopardi procedeixen de l'edició a cura de Giuseppe i Domenico De Robertis (Milà: Mondadori, 1978).

amb versos estramps. Per posar un exemple clar i senzill, mirem com Esclasans, convertint el vers «nella solita stanza incolore» del poema *El temps* de Lionello Fiumi en «en la silenciosa cambra gris», modifica de manera substancial els dos adjectius. Fixem-nos-hi: no ho fa pas perquè no ho entengui, ni tampoc per problemes de recomptes mètrics (les estrofes del poema alternen lliurement versos de mides diferents –en aquest cas un hendecasil·lab italià– que el traductor no es planteja conservar) ni de seqüències de rimes (perquè el traductor prescindeix de les que, tot i que barrejades amb versos lliures, el poema tanmateix presenta). Potser, podríem aventurar, aquí ho fa perquè «l'acostumada habitació incolora» li devia semblar massa poc poètica, tal com efectivament i volgudament ho és l'original de *crepuscolare* de Fiumi. Sigui com sigui, tot indica que les variants són canvis conscients d'estil. El fet és que aquests desplaçaments, semàntics i estilístics, responen a una manera de concebre l'acte de la traducció com una pràctica de reescriptura, en la qual Esclasans s'atorga una llibertat que ens pot semblar un pèl inusitada fins i tot en l'horitzó de la seva època. Ara bé, això no vol pas dir que les innovacions que hi trobem no responguin a raons precises o que no tinguin certa coherència interna. En els paràgrafs següents intentarem resseguir aquestes possibles raons.

### Variacions i filtres literaris

Entre les variacions de contingut que hem observat en el poema *Dels sepulcres*, n'hi ha almenys una, insistent en les primeres estrofes, que suposa una reinterpretació conscient de la relació entre vius i morts, la qual és definida per Foscolo dins dels sentiments de la pietat i de l'afecte consoladors. El que fa Esclasans és introduir en aquesta visió un motiu una mica diferent, un motiu que podríem considerar intern i fort dins la tradició catalana moderna i contemporània des de Verdaguer fins a l'escola mallorquina i més endavant: el motiu de l'enyorança.<sup>11</sup> La quantitat de vegades que el lexema va apareixent és remarcable: el «passeggier solingo» (v. 49) que passa al costat de la tomba esdevé el «vianant ple d'enyorança»; i, al cap de pocs versos, la referència que Foscolo fa al poeta Parini: «E senza tomba giace il tuo / sacerdote» (v. 53-54) es converteix en: «Lluny de cobert i enyorador de calma / dorm avui ton servent». Finalment, el mateix filtre treu el cap a l'estrofa següent per connotar el tema sentimental i patriòtic de l'exili: el sospir i el lament del poeta («Non sento / spirar l'ambrosia, indizio del tuo Nume, / fra queste piante ov'io siedo e sospiro / il mio tetto materno», v. 62-64) es precisa en una condició psicològica de pena i tristor marcada per l'enyorança: «M'és enyor el record de la ambro-

11. La represa marcada del terme en el llenguatge poètic de la Renaixença es veu confirmada pel fet que precisament en el segle XIX passa al castellà a través d'autors com Pereda, Unamuno i Pérez Galdós (cf. J. COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona: Curial, 1989).

sia / del teu pas lleu, oh musa, en les bosquíries / on reuiu als meus ulls la llar materna». En aquest cas, el filtre que Esclasans usa per anostrear el text es revela, ben mirat, poèticament eficaç i apropiat al text, malgrat la força que adquireix el motiu afegit gràcies a aquest joc de repetició semàntica i variació morfològicogramatical, atès que recorre a tres formes diferents: enyoranca –enyorador– enyor. No sempre és així. El filtre pot resultar més discordant respecte al text original. És el que passa amb el sonet 220 de Petrarca, el famós sonet en què es decanta la bellesa de la cara i del cos de Laura des d'una visió neoplatònica de l'amor. A l'hora de traduir «e 'n qual piaggia [Amor colse] le brine / tenere et fresche, et die' lor polso et lena?», Esclasans reemplaça les *brine* (el gebre) de l'original, que suggereix un caràcter diàfan i incorpori tot al·ludint a la carnació de manera metafòrica i metonímica, amb un mot concretíssim com *galtes* («Quina platja / la frescor li portava de ses galtes?»), el qual, evocant de manera directa la materialitat del cos i posant-ne en primer pla un detall, revela un cert gust popular i xoca amb la llengua no naturalista de Petrarca, refractària als termes massa realistes i expressionistes i situada dins un marge de variació tonal molt petit.

Aquesta tria lèxica tan marcada, a més a més en posició final de vers, ens remet a un precedent poètic que Esclasans no podia pas ignorar. Penso en el tret que, associat a la galta, connota l'Adalaisa del *Comte Arnau* de Maragall i que clou la descripció inicial de l'heroïna, un tret que Eugeni d'Ors contribuiria a fixar encara més citant-lo a propòsit de la Ben plantada: «Teresa és el nom de les que tenen, com l'Adalaisa del Comte damnat [...] un xic de sotabarba arrodonit i un clot a cada galta».<sup>12</sup>

Més enllà del significat de la represa orsiana, ja repetidament comentada per la crítica,<sup>13</sup> el que ara m'importa assenyalar és que la font en què Maragall devia haver-se inspirat a l'hora de fer el retrat d'Adalaisa són uns versos del *Faust*, amb el qual el *Comte Arnau* presenta alguns punts de contacte substancials tant pel que fa al motiu de la seducció com pel que fa al de la damnació.<sup>14</sup> També l'entrada en escena de la Margarida goethiana va acompanyada d'una descripció física que, per boca de Faust, en focalitza dos detalls de la cara: els llavis i les galtes.<sup>15</sup> Maragall, que va preparar per a l'escena catalana una versió força retocada de l'episodi de Faust i Margarida, va traduir d'aquesta manera, en octosíl·labs amb rima assonant als versos parells (un metre de gust popular), el fragment en qüestió:

Jo crec que m'ha robat el cor.

12. E. D'ORS, *La Ben plantada*, edició a cura de Xavier Pla, Barcelona: Quaderns Crema, 2004, p. 28.

13. Cf. A. COMAS, «Maragall i la "ben plantada"», *Estudis Romànics*, vol. XI (1962-1967): *Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer*, p. 265-273, i G. GRILLI, *El mite laic de Joan Maragall: el Comte Arnau en la cultura de principis de segle*, Barcelona: La Magrana, 1987, p. 159-173.

14. Sobre la relació de Maragall amb l'obra de Goethe, remeto a J. TUR, *Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1974, i a G. GRILLI, *op. cit.*

15. Em refereixo al vers següent: «Der Lippe Rot, der Wange Licht» (*Faust*, 2613, cito de *Goethes Werke*, Hamburg: Christian Wagner Verlag, 1957, III), literalment «el llavi vermell, la galta il·luminada».



el llavi fresc, la galta en rosa...  
Encara em sembla que la veig  
amb els ulls baixos fent resposta.<sup>16</sup>

Esclasans, profund admirador tant de Maragall com de Goethe, poua, doncs, en la tradició modernista, que havia assimilat i reelaborat l'herència romàntica i la cultura popular. Tanmateix, la incorporació d'un element d'ampli ressò dins la pròpia tradició no deixa de ser dissonant en aquest context, perquè la galta de Laura, a diferència de la de Margarideta, de l'abadessa i de la Ben plantada, és innominable.

### **Adaptacions rítmiques i sintàctiques**

Observem aquests versos de la cançó leopardiana *Ultimo canto di Saffo*, amb dos hipèrbats i amb el verb en clàusula que marca l'estructura de la subordinada temporal, la qual conté, al seu torn, una subordinada de gerundi:

[...] e quando il carro,  
grave carro di Giove a noi sul capo,  
tonando, il tenebroso aere divide.

I observem ara com els va traduir Esclasans:

[...] i quan feixuga  
la carrossa de Jove s'arrossega  
trontollant per damunt la nostra testa  
i dividint la tenebror de l'aire.

Podríem dir que, a banda d'algun detall lèxic, el salt d'un text a l'altre és representat bàsicament per la reformulació sintàctica a què queda sotmès l'original amb l'objectiu de reordenar els sintagmes d'una manera més lineal i més conforme als usos del català. Però, com també es pot notar, aquesta reformulació ha suposat l'amplificació del fragment i l'increment d'un vers. El fenomen és generalitzat, de manera que tot el poema suma en la traducció vuitanta-cinc versos, tretze més que en italià. Val a dir que, a l'hora de refer períodes, el traductor no es preocupa gens d'encabir el nou ordre sintàctic en un nombre de síl·labes i versos equivalents i acaba eixamplant el text sense gaires escrúpols, perquè no considera tan negativament aquesta transgressió com ho faria un traductor avui dia. Pensem que l'actitud

16. J.W. GOETHE, *La Marguerideta*, trad. de J. Maragall, Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç, 1904 (ara dins J. MARAGALL, *Obres Completes*, Barcelona: Selecta, 1981, I, p. 274-299, cita a p. 278).

d'altres poetes que van traduir Leopardi al català era en això molt semblant: moltes de les versions carnerianes, per exemple, duïen més versos que els que computava l'original. En definitiva, la dilatació era acceptada com una conseqüència necessària per fer entenedora una poesia on la complexa organització sintàctica, aliena a la tradició lingüísticoliterària catalana, es combinava amb un discurs conceptualment dens. No és d'estranyar, doncs, que passi el mateix amb la traducció del poema *Dei Sepolcri*, atès que Foscolo comparteix amb Leopardi la pertinença a la tradició poètica italiana de signe classicista i adopta un llenguatge caracteritzat per períodes amples i articulats, en els quals el recurs a la subordinació, a les suspensions, a les inversions i a les el·lipsis és constant i deliberadament accentuat. La intervenció d'Esclasans, orientada a simplificar i a reestructurar aquests períodes, és radical. Per exemple, els agosarats i abruptes trànsits típics d'aquesta obra, que desplacen de manera fulminant i sintètica el discurs en l'àmbit espacial i temporal, desapareixen a favor d'una sintaxi més explícita, amb connectors o altres expressions que funcionin de lligam. Valguin com a mostra els exemples següents, en què he evidenciat en cursiva aquests afegitons:

Pietosa insania che fa cari gli orti  
de' suburbani avelli alle britanne  
vergini (v. 130-132)

*Avui, en canvi*, follament estimen  
les donzelles britanes els afores  
tornats vergers

Ma cipressi e cedri  
di puri effluvi i zefiri impregnando (v. 114-115)

*Llavors, en altres eres*, els boscatges  
de cedres i xiprers l'aire vestien

Ah si! da quella  
religiosa pace un Nume parla:  
e nutria contro a' Persi (v. 197-199)

I des del sacre  
recinte un numen parla, *el mateix numen*  
*de pàtria que algun dia* contra els perses  
invassors mogué als grecs

Una altra constant de la reformulació sintàctica d'Esclasans és la preferència per

la parataxi enfront de la hipotaxi, sovint amb la creació d'oracions breus tancades per un punt. Passa amb Foscolo, però passa també amb una extraordinària freqüència en les versions de Petrarca. El resultat és que Esclasans, anant més enllà de necessitats per dir-ho així de la *langue*, no es limita a partir els períodes, sinó que introdueix en el text una estructura rítmica i sintàctica molt peculiar i personal. El *continuum* dels llargs períodes petrarquians queda esmicolat en nombroses unitats amb la consegüent disgregació de la relació entre pauses, partició estròfica i sintaxi. Vegem, per exemple, com el període que es va descabdellant en el quartet següent queda trossejat en tres parts:

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,  
al camin lungo et al mio viver corto,  
fermo le piante sbigottito et smorto,  
et gli occhi in terra lagrimando abasso. (15, v. 5-8)

Penso després, com sempre, amb la que estimo.  
Llarga és la ruta, i és la vida curta!  
Llagrimant desolat els ulls acalo  
i es fa ma passa fadigada i morta.

L'exemple següent és encara més incisiu. Els dos quartets del sonet 279 que formen un mateix període al text original passen a contenir tres períodes separats per punts finals (v. 4, 6 i 8) i es perd de passada l'oració condicional que reforçava la metamorfosi de Laura en la natura:

Se lamentar augelli, o verdi fronde  
mover soavemente a l'aura estiva,  
o roco mormorar di lucide onde  
s'ode d'una fiorita et fresca riva,

là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva,  
lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde,  
veggio, et odo, et intendo ch'anchor viva  
di sì lontano a' sospir' miei risponde.

Laments d'ocells, balbuç de les brancades,  
moure's suau del vent dins l'espai tebi,  
damunt les roques so de l'ona mansa,  
i, al llarg, una florida i fresca riba.

Jo sec pensiu i escric aquestes coses  
i esguardo el cel damunt la gran amplada.  
Miro i escolto i crec que encara és viva  
i que als sospirs, de lluny, va responent-me.

Cal notar, a més a més, que l'enumeració inicial, un cop privada del verb, esdevé nominal, segons un model aliè a Petrarca i a tota la tradició poètica anterior al romanticisme. Tot plegat, assistim a una veritable i total apropiació d'aquests poemes per part d'Esclasans. El ritme imprès als versos traduïts coincideix, en efecte, amb les seves experimentacions poètiques. Esclasans anava treballant en un «sistema de ritmologia»,<sup>17</sup> molt personal, que va imposar a la seva vasta obra en vers fins a unes conseqüències extremes, amb resultats força mecànics i monòtons que van portar Carles Riba a definir-ne el ritme com «el més volgudament i desesperadament martellejat que coneixem».<sup>18</sup> Aquest model de versificació accentuativa, desvinculada completament de la rima i preocupada per salvar, per damunt de les coses, «l'immutable ritme preestablert»,<sup>19</sup> explicaria, en l'àmbit de les traduccions, la renúncia deliberada a la conservació de les rimes, de Petrarca i dels altres poetes traduïts, i també la predilecció per clàusules rítmiques repetitives com en aquests dos versos iàmbics que abans hem citat:

Jo sec pensiu i escric aquestes coses  
i esguardo el cel damunt la gran amplada.

### Altres contaminacions estilístiques

Hem parlat de les raons lingüístiques que causen la dilatació del discurs poètic. Tanmateix, cal tenir en compte que altres factors s'alien en la mateixa direcció. Anàlogament al que hem recordat a propòsit de *La calma darrera la tempesta*, també *Dels sepulcres* experimenta un creixement proporcionalment equivalent: dels 295 hendecasil·labs foscolians passem als 343 decasil·labs de la traducció. I en aquest cas el que hi contribueix és el transferiment d'un altre tret estilístic propi del llenguatge poètic d'Esclasans i orientat en sentit oposat al caràcter escaït, intens, ràpid, vigorós i concís del text foscollià. Em refereixo al gust per una adjectivació usada amb efectes redundants i merament decoratius i introduïda *ex novo* en el poema traduït en contra de l'estil lapi-

17. Encara que la formulació sistemàtica de la seva teoria va ser redactada més tard i publicada només els anys cinquanta (em referixo als tres volums de *Ritmologia*), el seu primer volum de poemes va aparèixer el 1929 (*Primer llibre de ritmes*, Barcelona, Publicacions de «La Revista»).

18. C. RIBA, «Segon llibre de ritmes» per A. Esclasans», *La Publicitat*, 22-II-1931, ara dins *Obres Completes / 3. Crítica*, 2, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 73.

19. *Ibidem*.

dari i condensat del text, en el qual la tria dels determinants es regia per la parsimònia i la precisió.<sup>20</sup> Que es tracta un cop més d'una importació des de l'estil de l'Esclasans poeta és fàcil de comprovar. N'hi ha prou a llegir a l'atzar un dels tants *ritmes* que va escriure per adonar-se de com era de predominant aquesta tendència en la seva poesia. Em limitaré a reproduir-ne aquí dos fragments, un de 1929 i l'altre de 1936:

[...] Unidora  
dels junts de penombra, la boira, feixuga fumera  
d'extints foguerals reïnosos, vesteix les cruïlles  
gelades d'un vel de perfum i suscita en l'altura  
negros de xiprers somnolents. Processó dolorosa,  
la muda ramada dels fronts obstinats i dels passos  
lassats [...]<sup>21</sup>

Un aire feixuc, ambre i mesc, esperit de corruptes  
essències de carns irreals, fa un reflex de marines  
buidors, com si al fons de l'anhel hi nasquessin les flors  
més rares d'aquàrium de llum i metall. Fadigada  
dolçor del repòs en espera de vides novelles  
i riures inèdits! [...]<sup>22</sup>

Carles Riba ja havia posat en evidència, a propòsit de les narracions d'*Històries de la carn i de la sang*, el fet que hi «dominen, per la força, els adjectius i els substantius, és a dir, les qualitats i els objectes»,<sup>23</sup> tot subratllant la funció predicativa assignada a molts d'aquests atributs. Si des d'una òptica positiva Riba defineix Esclasans «“home de mots”, com un pintor és “home de colors”, i fins a les darreres conseqüències»,<sup>24</sup> el mateix tret estilístic serà valorat negativament per Domènec Guansé, el qual, a l'hora de ressenyar un dels anuals volums de *Ritmes*, no va dubtar a condemnar la buida prosopopeia, el barroquisme i el gust preciosista de la seva poesia.<sup>25</sup>

Ara bé, més enllà d'un judici de valor, el que ens interessa és veure com aquesta recerca personal d'Esclasans repercuteix en la manera de traduir. Així, la darrera

20. Segons ha comprovat Spartaco Gamberini (*Analisi dei «Sepolcri» foscoliani*, Messina-Florància: G. D'Anna, 1982, p. 41-42) a partir d'un buidatge de les formes gramaticals del text, la forta preponderància dels substantius (28,3%) es contraposa a l'ús més aviat modest d'adjectius (14,2%).

21. A. ESCLASANS, «Ritmes», *La Nova Revista*, núm. 28, abril de 1929, p. 293-94, ara dins *Primer llibre de ritmes*, op. cit., p. 52-54.

22. A. ESCLASANS, «Ritmes. 652», *Quaderns de poesia*, núm. 8, març de 1936).

23. C. RIBA, «“Històries de la carn i de la sang”, per A. Esclasans. III», *La Publicitat*, 3-X-1928, ara dins *Obres Completes / 3*, op. cit., p. 45.

24. C. RIBA, «“Històries de la carn i de la sang”, per A. Esclasans. III», *La Publicitat*, 25-X-1928, ara dins *Obres Completes / 3*, op. cit., p. 48.

25. La ressenya a la qual va contestar Esclasans el 30-V-1931 va sortir a *La Publicitat* el 23-V-1931.

estrofa de *La calma darrera la tempesta* comença amb la repetició sinonímica d'un substantiu (la cursiva és meva):

O natura cortese,  
son questi i doni tuoi,  
questi i dilette sono  
che tu porgi ai mortali.

Oh natura benigna,  
són aquests els teus dons; les delectances,  
són aquestes; *i aquestes, les ofrenes*  
que tu fas als mortals.

i acaba amb una amplificació que culmina en l'afegit de dos adjectius molt marcats:

[...] Umana  
prole cara agli eterni! assai felice  
se respirar ti lice  
d'alcun dolor: beata  
se te d'ogni dolor morte risana.

[...] Oh *trista*  
nissaga dels humans, tan benvolguda  
dels eterns! Si algun dia en la dolença  
t'atorguen que respiris,  
serà gran goig. Beata  
podràs creure't, i lliure de malures,  
si la mort ve a guiar-te *piadosa*.

Ara bé, si en les versions leopardianes el fenomen és circumscrit i puntual, en *Dels sepulcres* adquireix una regularitat sorprenent. Al llarg de tot el poema he pogut registrar un nombre significatiu de casos en què el substantiu de Foscolo, sovint despullat fins i tot de l'article, a la traducció resulta aparellat amb un atribut descriptiu, que de vegades no és ni tan sols pertinent des del punt de vista semàntic al context de l'original.<sup>26</sup> Vet aquí una llista d'exemples, no exhaustiva però sí sufi-

26. Cal assenyalar que a més d'afegir adjectius, Esclasans sovint modifica semànticament el qualificatiu triat per Foscolo, fins al punt que, de vegades, en capgira el sentit: *mesta armonia harmonia dolça*; *vergini Muse nou muses*; *una forza operosa ses forces invencibles*; *d'evirati cantori de cantaires frívols*; *l'amato capo la testa gràcil*; *del lor caro lattante de l'infant somnolent*.

cient per fer-se una idea de la importància que assumeix aquesta intervenció del traductor:

lo spirto (v. 10)	l'alenada subtil
un sasso (v. 13)	l'alt pedró
morte (v. 15)	la mort cruel
i sepolcri (v. 17)	del vetllar sepulcral
nella sua notte (v. 18)	en la nit profunda [ <i>sic</i> ]
dall'insultar de' nembi (v. 37)	de la pluja cantadora / l'envervant gotejar
eredità d'affetti (v. 41)	per heretatge ni una amor mesquina
de' templi acherontei (v. 44)	dels grans marges aqueròntics
del tuo riso (v. 57)	entre joioses / rialles
il sacro capo (v. 71)	la noble testa / sagrada
l'ossa (v. 75)	les cendres venerables
agl'incensi (v. 105)	la fina flaire d'incens
il lezzo (v. 106)	la basta fetor
latte (v. 127)	llet fresca
una fragranza (v. 128)	dolces fragàncies
il furor (v. 137)	l'afany viril
l'opulenza (v. 139)	l'opulència letal
il tremore (v. 139)	la basarda / femenil
dell'Orco (v. 140)	de l'Orcus tenebrós i sense joia
morte (v. 146)	dolça mort
l'empio (v. 150)	exemple digne
l'urne (v. 152)	les urnes sacrosantes
il corpo (v. 155)	les despulls nues
l'idioma (v. 175)	l'estil esplèndid
errava muto (v. 190)	amb fosca mudesa errant i cella-junt
la speranza (v. 195)	la divina esperança
custodi de' sepolcri (v. 230)	custodis fidelíssims dels vells sepulcres

Una veritable allau d'adjectius envaeix el text, encara més si hi sumem els que apareixen en sintagmes nominals introduïts o bé en substitució d'altres elements semàntics o bé senzillament afegits. Vegem a tall d'exemple: «poca gioia ha» (v. 42) «amb ulls plorosos guaitarà»; «dopo l'esequie» (v. 43) «en les foscors ignotes»; «indizio del tuo Nume» (63) «del teu pas lleu»; «raspar fra le macerie e i bronchi» (v. 78) «rosega [...] l'ossada nua del gran difunt»; «il navigante... vedea» (v. 201-203) «l'esguard desorbitat dels nàuxers».

En definitiva, caldria parlar més aviat d'una reescriptura que no pas d'una traducció. No ens trobem només davant d'un problema d'ordre quantitatiu, ja que els canvis que s'han produït d'un text a l'altre afecten profundament els paràmetres

estilístics i poètics en què se situava l'obra de Foscolo. Del neoclassicisme del poema italià passem a una mena de decorativisme postromàntic, en el qual Esclasans situa el discurs de Foscolo sobre el valor ètic i civil del culte als morts. Aquest canvi de perspectiva que hem observat en la nova tessitura estilística del text es fa visible d'una manera clara en la clamorosa substitució d'una idea nuclear del plantejament de Foscolo expressada en aquests versos i condensada en el verb en clàusula final:

[...] e serbi un sasso il nome,  
e di fiori odorata arbore amica  
le ceneri di molli ombre consoli. (v. 38-40)

La tan anhelada «correspondència» de sentiments amorosos entre vius i morts és possible si en una tomba es conserva el nom de l'estimat i si un arbre amic consola les cendres amb la seva ombra dolça. Ara bé, el consol que els vius es guanyen entre els seus estimats queda reemplaçat en la traducció d'Esclasans per una acció exterior buidada de tota transcendència espiritual:

[...] Guardiania [la nodrissa terra]  
de llurs noms, els escriu damunt la ferma  
fita del marbre i amb la gran florida  
d'un arbre amic sap decorar les tombes  
i fer de l'ombra draperies blanques.

### **A tall de conclusió**

Si els canvis gairebé sistemàtics que afecten la sintaxi i el ritme dels sonets de Petrarca i que abans hem comentat no deixen de ser signes tangibles i perceptibles de la intervenció del traductor, la metamorfosi estilística a què queda sotmès el llarg poema de Foscolo és, com es pot deduir del ràpid repàs que hem fet, aclaparadora. En tots dos casos, els efectes són apreciables també en la trama de significats bastida en els textos. L'actitud mostrada aquí per Esclasans és encara més remarcable si la comparem amb la substancial, malgrat tot, fidelitat (si més no semàntica i estilística, atès que la mètrica no sempre hi és conservada) de les traduccions de la poesia de Trilussa i Pascarella i de la lírica entre simbolista i *crepuscolare* dels poetes de principi del segle XX que hem esmentat. Per exemple, es pot notar com el traductor s'esforça a mantenir el to col·loquial i les expressions acolorides de *La serenata* de Pascarella (un poema narratiu format per cinc sonets) recorrent a estratègies de compensació. En el cas següent, intensifica les paraules *stacco* (= *despenjo*) i *assieme* (= *junts*), optant per *engrupo* i *de tronc*, probablement per compensar el fet d'haver traduït *Zompo* (= *pujo rabent*) amb el més neutre *Pujo*:



Zompo su a casa; stacco er mandolino;  
pîo er cortello, la pippa, er farajolo;  
e annamo, assieme, ar vicolo der Pino.

Pujo a casa; ja engrapo la guitarra;  
ja prenc la capa, el ganivet, la pipa;  
i anem de tronc al carreró del Pino...

Podem destacar anàlogament també el *dreturer* i el *cofoi* d'aquests versos inicials d'*El Mul neutral* de Trilussa, triats amb la intenció de no desaprofitar ocasions per assolir la força expressiva d'aquestes faules morals:

— So' coraggioso e forte!  
— disse un Cavallo ar Mulo— e vado ar campo  
pieno de fede, sverto come un lampo,  
tutto contento de sfidà' la morte!

— Sóc coratjós i fort!  
— digué un Cavall al Mul — i vaig al camp  
ple de fe, dreturer com un llamp,  
tot cofoi de desafiar la mort!<sup>27</sup>

En canvi, es diria que, davant els versos de Petrarca, de Foscolo i de Leopardi, Esclasans sent la necessitat d'escurçar distàncies entre la seva poètica i la d'aquests autors italians que pertanyen a una mateixa línia classicista, i ho fa introduint un conjunt de variacions que apunten a adaptar-ne als seus propis gustos poètics el ritme i els recursos retòrics i estilístics, però que acaben afectant també continguts i fins i tot plantejaments ideològics del text. El fet és que el llenguatge poètic d'Esclasans està efectivament molt distant d'aquella poètica, té altres models de referència i, lluny de mostrar-se receptiu i dúctil davant les tensions que es creen en tot procés de traducció literària, s'acaba imposant per damunt del text de partida.

27. Cito original i traducció d'aquests dos poetes de l'antologia *De Leopardi a Ungaretti*, op. cit.