

FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

53

2000

SOBRE EL DANT

ROSSEND ARQUÉS
ALFONS GARRIGÓS

GUJADERNS



SOBRE EL DANT

ROSSEND ARQUÉS
ALFONS GARRIGÓS



Editorial Claret

Rossend Arqués i Corominas (Olost de Lluçanès, 1953) és professor titular de filologia italiana de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha estat professor de les universitats de Càller, Pàdua, Trieste i Venècia a Itàlia. Ha publicat, entre d'altres, els següents textos: *Diccionari català-italià* (Enciclopèdia Catalana); l'edició catalana de G. Vico, *La Ciència Nova Primera*; l'edició catalana de G. Leopardi, *Obretes morals*, com també nombrosos articles sobre literatura italiana (Giacomo da Lentini, Cavalcanti, Leopardi i el leopardisme, Grossi, Calvino, Italo Svevo, Landolfi, Sciascia) i sobre la recepció d'aquesta en la cultura catalana (Alcover, Costa i Llobera, Ferrater). Actualment prepara la publicació del segon volum del *Diccionari italià-català* i una antologia de la poesia de Cavalcanti (*La batalla del cor*).

Alfons Garrigós i Baeza (Alacant, 1959) és llicenciat en filosofia per la Universitat Autònoma de Barcelona i exerceix actualment com a professor d'aquesta matèria a l'IES Manuel Blancafort de la Garriga. És autor d'un estudi sobre filosofia de la tècnica per a l'elaboració del qual va fer una estada a la Universitat de Pennstate (Pennsilvània, EUA). Ha publicat articles i ressenyes en diverses revistes, com *En pie de paz*, *Mientras Tanto*, *Archipiélago* i *Articles*. Actualment duu a terme uns estudis sobre l'aportació de les humanitats a les cultures altament tecnificades.

Edició: Carles Lluch i Isidre Ferré
Fundació Joan Maragall (Cristianisme i Cultura)
València, 244, 2n – 08007 Barcelona

Primera edició: febrer de 2001

Editorial Claret, SAU
Roger de Llúria, 5 – 08010 Barcelona
Imprès a Edim
Badajoz, 145-147 – 08018 Barcelona
ISBN 84-8297-465-3
Dipòsit legal: B. 6.564-2001

ÍNDIX

ALFONS GARRIGÓS

Per a una lectura «cordial» de la Divina Comèdia 5

ROSSEND ARQUÉS

El rastre de la pantera perfumada
(Dante en les poètiques catalanes de la modernitat) 23

PER A UNA LECTURA «CORDIAL» DE LA DIVINA COMÈDIA

Alfons Garrigós

Als meus pares, que em van ensenyar a llegir.

Dividiré aquest text en tres parts: en la primera, intentaré d'explicar el que entenc per lectura cordial; en la segona em centraré en el Dant* i el seu poema —m'agradaria considerar les pautes que l'autor mateix va donar per a llegir la seva obra i sospesar fins a quin punt aquestes pautes ens continuen sent útils— i, en la tercera, voldria referir-me concretament a una de les lectures de la *Comèdia*, feta en el nostre segle i representativa, sota el meu punt de vista, del que he anomenat lectura «cordial» d'un text clàssic.

I. LA LECTURA «CORDIAL»

El terme *lectura* és ambigu: les indicacions del metro, la factura del telèfon, el diari d'avui, la novel·la que agafem per passar l'estona, la carta d'un familiar, un poema o la Bíblia per a un creient, tots són textos que posen en marxa uns mecanismes que anomenem *lectors*, però les seves lectures no són equivalents.

G. Steiner fou qui parlà de «l'acte clàssic de la lectura» com un acte que recolza en supòsits metafísics i teològics.¹ La soledat del lector, el seu diàleg amb l'autor, la recerca del sentit del text, entre d'altres, serien els elements centrals d'una fenomenologia de la lectura.

* N. de l'e.: Pel que fa a l'ús de «Dante» o «el Dant», hem optat per respectar les opcions preses pels autors en cada cas.

1. G. STEINER, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1996, p. 40.

Steiner parla amb molta solemnitat d'aquests supòsits, potser perquè creu que les noves condicions de vida posen fi a la lectura en el seu sentit clàssic. La cultura de masses, els canvis en l'ordenació de l'espai i l'acceleració dels ritmes, la desaparició del silenci, l'embotiment de la memòria, la informació i el seu excés, etcètera; tot plegat portaria a un eclipsi de l'acte de la lectura, començant per una transformació de l'objecte predilecte sobre el qual portem a terme aquest acte: el llibre.² Ara no vull jutjar el pessimisme que suscita aquest fet. Cito Steiner perquè ens dóna pistes per a reflexionar sobre el que representa la lectura, en el sentit més «cordial» del terme.

Steiner compara la lectura amb un gest d'hospitalitat.³ Vista així, és un acte d'acolliment a causa del qual un espai esdevé habitable i el temps de dir o escoltar unes paraules pot arribar a ser memorable.

És com si cada autor aixequés amb la seva obra una llar i ens convidés a entrar-hi. Però igual que en alguns contes, el rei o la divinitat se'ns presenten disfressats de captaïres: els grans autors, constructors d'autèntics palaus, sempre demanen hospitalitat. Crec que el Dant és un d'aquests autors.

La relació de la lectura amb l'hospitalitat és una de les qüestions que m'agradaria de tractar en la meva exposició. Si és així, la lectura suposa un interessant joc d'inversió de forces, perquè en acollir un d'aquests autors a casa nostra, en dedicar-li part del nostre temps i sobretot en prestar-li atenció, el captaire acaba transformant-se en amfitrió.

La meva experiència és que no cal un gran bagatge de coneixements per a acollir un gran autor; la lectura cordial no és cap lectura erudita. Com a mestre d'escola, més que no pas un especialista, em considero un lector de textos que intenta de presentar-los a persones més joves. Vaig tenir uns excel·lents professors, però haig de reconèixer que els clàssics em feien molt de respecte; ha estat després que n'he anat descobrint alguns, i ho he fet amb un sentiment de sorpresa propi de la infància. Per això el meu descobriment —si se'n pot dir així— ha estat que uns autors o textos determinats són grans perquè saben fer-se petits. Els seus relats interessen a un nen o a un analfabet, sempre que encara siguin capaços de prestar-hi atenció. Tornaré a aquest punt quan comenci a parlar de la *Divina Comèdia*.

He dit que no és necessari que el bon lector sigui un erudit, però és evident que aquest s'aprofita de l'erudició d'altres autors. Gràcies als estudiosos tenim edicions rigoroses dels textos, podem conèixer el context en el qual foren escrits i la mentalitat dels seus autors, i, per últim, ens sentim en-

2. G. STEINER, *Pasión intacta*, ob. cit., p. 10.

3. Concretament, Steiner parla d'una «ètica de la recepció». Cf. G. STEINER, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, p. 179 i ss.

comanats de l'entusiasme d'algun d'ells, senzillament perquè sap desaparèixer després d'haver-nos conduït a l'interior del text. M. Arnold deia que el bon crític és aquell qui sap sortir del mig.

La lectura cordial suposa una inversió de forces en més d'un sentit: en primer lloc, l'autor, aquell rei que pidola, em demana hospitalitat; però, un cop l'he acollit, em diu just el contrari: que em faci vulnerable a les seves paraules i que ara sigui jo qui es deixi acollir. Aquesta doble generositat, la de saber donar i la de saber rebre, diferencia el bon lector del mal lector.

El bon lector i el mal lector es diferencien, com a mínim, per quatre motius:

a) El bon lector es recrea en la relectura. Qui ha descobert una gran obra la llegirà diverses vegades al llarg de la seva vida. Tindrà els seus clàssics com a «autors de companyia».

b) Per això la lectura no és un simple passatemps o un bon somnífer. Aquest tipus de lector necessita llegir cada dia i busca el temps i el silenci necessaris per a fer-ho. Ha incorporat la lectura a les seves rutines diàries, de la mateixa manera que un nen mira cada tarda els dibuixos animats o que un monjo compleix amb el seu ofici. La lectura, en el seu cas, s'ha fet una pràctica habitual, i quan no la realitza, la troba a faltar.

c) Aquests lectors experimenten el descobriment d'una obra com un fet important en les seves vides. Com passa en una relació amorosa, una experiència religiosa o la mort d'un amic, la lectura d'una obra pot haver fet d'ells unes altres persones.

d) Així els bons lectors poden fer-se «pesats», perquè acostumen a relacionar-ho tot amb les històries que han llegit. Conserven el seu record i no solament gaudeixen repetint versos o explicant els seus episodis preferits, sinó que aquesta antologia personal els serveix per a interpretar la seva experiència de la vida.

Dec aquesta descripció del lector cordial a C.S. Lewis. Jo l'he poguda confirmar amb alguns dels meus alumnes, amb la diferència que allà on Lewis parlava de llibres, els meus alumnes acostumen a parlar de pel·lícules: el primer desig que té un adolescent que ha gaudit molt amb una pel·lícula és tornar-la a mirar. En parla amb entusiasme, com si hagués deixat en ell una empremta definitiva, i molt sovint alguns m'han confessat que els seus records i somnis tenen un format cinematogràfic. El poder que tenen la literatura i el cinema de conformar sentiments, Daniel Pennac l'ha anomenat *bovarisme*, en honor del personatge de Flaubert.⁴

4. D. PENNAC, *Como una novela*, Barcelona, Anagrama, 2^a 1993, p. 159. (Ei ha una traducció catalana de l'obra.)

La substitució del llibre per la pel·lícula vindria a ser un canvi important en la formació del gust i de la memòria personal, perquè, evidentment, el text ens demana alguna cosa més que el film: més atenció, més constància, millor oïda. Per bé que el lector de bons llibres pot apreciar la qualitat d'una bona pel·lícula, el camí invers —que del cinema puguem passar als textos— no sembla del tot clar.

En qualsevol cas, tant si parlem de lectors com d'espectadors, ens referim a una minoria. Això no implica cap superioritat moral: un il·letrat pot ser una persona excel·lent, i algú amb molt bon gust artístic o literari pot ser un canalla moral. I ara jo, que ja sóc fill d'una cultura de l'audiovisual, em referiré a l'escena d'un film: *La llista de Schindler*. Hi podem veure una escena esgarrifosa: en l'evacuació del gueto, els soldats alemanys metrallen una família jueva que s'havia amagat a casa seva. Al pis de sota, un oficial troba un piano i interpreta una fuga. Spielberg ens fa sentir alhora els trets i l'excel·lent interpretació de l'oficial nazi. Al replà de l'escala, dos soldats discuteixen si el que sona és Bach o Mozart.

Aquest és un altre tema: creiem que la lectura d'una gran obra ens ajuda a distingir el bé del mal. Potser sí, però no necessàriament. En qualsevol cas, aquest no és el principal efecte moral de la lectura ben feta. La lectura té un efecte moral, però no l'hem de buscar inicialment en el seu missatge, sinó en les habilitats intel·lectuals i emocionals que ens estimula i en les quals ens forma.⁵ Més endavant direm altres coses sobre aquest punt; ara tornem al bon lector.

C.S. Lewis proposa un experiment per a resoldre el problema de la crítica literària.⁶ Es diu que un bon lector és el qui llegeix bons llibres, però podem invertir la frase: els bons llibres són els que tenen uns bons lectors. Així, per a saber si un llibre és bo, haurem de veure si tolera o no una bona lectura. La qüestió radica aleshores a distingir la bona manera de llegir.

Per a Lewis el mal lector no passa de ser un usuari del text, a diferència del bon lector, que practica una mena d'obediència al text i es deixa tocar pel poder de les seves paraules.

Utilitzem un text quan esperem que ens doni entreteniment o bé un cert estatus. En el primer cas ens interessen només els fets de la narració, pres-

5. En aquest sentit, la lectura estimula habilitats bàsiques, les quals poden afavorir la consciència i la determinació moral; però no deixa de ser una possibilitat que ni justifica la lectura ni constitueix un requisit moral. La lectura és legítima per ella mateixa. De la mateixa manera que els bons textos ho són independentment dels seus continguts morals, les virtuts morals no impliquen uns coneixements científics o unes afinitats estètiques.

6. C.S. LEWIS, *Crítica literària: un experimento*, Barcelona, Bosch, 1982.

cindim de la sonoritat i de l'estil del text, busquem el mínim element verbal i preferim la rapidesa a la calma narrativa. Els jeroglífics ens poden semblar estimulants; esbrinar el significat ocult d'una trama o de les paraules és divertit, però quan busquem entreteniment i prou no tolerem gaire bé el detall ni la senzillesa expositiva. En realitat, el text és una joguina per a excitar i satisfer la nostra curiositat o la nostra set d'emocions.

Si el que esperem d'un text és prestigi, l'utilitzem com a professionals o com a lectors seriosos, en els quals l'erudició ha vençut l'emoció de les primeres lectures. Aquest és també el cas de tots els qui tenim un excés de respecte pels clàssics. La primera cosa que ens aparta del Dant és el seu halo acadèmic.

Lewis no diu que el bon lector no s'ho passi bé amb la lectura, que no conegui el plaer de la intriga o del sentit ocult; els coneix, però no són els seus únics plaers. La lectura —o potser podríem parlar d'experiència estètica en general— presenta, segons Lewis, un tret comú amb l'experiència amorosa, l'experiència moral i l'experiència intel·lectual, sense ser reductible a cap d'aquestes: en totes se'ns demana que ens oblidem de nosaltres mateixos.

El fragment és bonic, i val la pena d'escoltar-lo:

En l'amor sortim de nosaltres per a entrar en una altra persona. En l'àmbit moral, tot acte de justícia o caritat exigeix que ens posem en el lloc d'altri i, per tant, que deixem de banda els nostres interessos particulars. Quan comprenem una cosa, descartem els fets tal com són per a nosaltres i ens quedem amb els fets tal com són. El primer impuls de cada persona consisteix a afirmar-se i desenvolupar-se. El segon impuls consisteix a sortir d'ella mateixa, a corregir el seu provincianisme i a guarir la seva soledat. Això és el que fem quan estimem algú, quan realitzem un acte moral i quan rebem una obra d'art. Sens dubte, aquest procés pot interpretar-se com una ampliació o com un aniquilament momentani de la pròpia identitat. Però es tracta d'una vella paradoxa: «Qui perdi la seva vida la salvarà».⁷

Aquesta seria la segona inversió que hem observat en la bona lectura: la primera era la necessitada aparença que prenen els autors d'algunes obres; ara observem com l'hoste demana obediència al seu amfitrió; li mana que abandoni la pressa i els prejudicis i que es faci vulnerable al triple efecte de les seves paraules: el poder de llur significat, de llur música i de llurs imatges. D'altra banda, el captaire no es manifesta com al rei o la divinitat que és.

7. C.S. LEWIS, *Crítica literaria: un experimento*, ob. cit., p. 109.

2. EL DANT I EL SEU POEMA

Aplicant els criteris de C.S. Lewis, ¿com sabem que la *Comèdia* del Dant és un bon llibre? Senzillament perquè ens demana una bona lectura.

Evidentment, la *Comèdia* reclama del lector una apreciació del detall i del conjunt, del seu estil i de la grandiositat del seu edifici, aspectes sobre els quals m'agradaria dir alguna cosa més endavant.

Ara, però, voldria destacar una exigència elemental: la *Comèdia* ens demana una lectura en veu alta. La *Comèdia* és, per començar, una excel·lent partitura. Heus ací l'encert de la traducció de Sagarra: «Si jo fos un savi faria del Dant una traducció científica; com que només sóc un pobre poeta, intentaré de fer una traducció viva i entenedora per a homes de bona voluntat i que, si pot ser, canti i pugui ser recitada en veu alta».⁸

En el mateix ordre de virtuts lectores, a més d'oïda, la *Comèdia* també ens demana la màxima atenció, la qual cosa no implica cap esforç, ans al contrari, és un complet abandó en la partitura del Dant/Sagarra, com també una perseverança en el seguiment del viatge. Amb aquesta mínima obediència, la *Comèdia* produeix un efecte agradable en els seus lectors.

La lectura ben feta no és solament un acte intel·lectual; també suposa un exercici físic. Això ens porta a l'efecte formatiu de la lectura, i no penso en cap contingut moral. Abans que pels seus continguts, la *Comèdia* arriba al bon lector per la seva música.

En el nou argot didàctic diríem que una bona lectura, a més de conceptes, ensenya procediments o destreses. Els textos clàssics, com ara la *Comèdia*, formen els hàbits lectors: la dicció, l'oïda, l'atenció, la imaginació, la comprensió, el gust, la retenció, etcètera. I així configuren una memòria més profunda i personal que la dels continguts: la memòria d'habilitats i sentiments.

Aquest punt interessa especialment als ensenyants. La memòria no és la golfa dels records ni el nostre arxiu personal de coneixements. Els psicòlegs de la memòria ens expliquen com aquesta intervé en tota operació del nostre organisme, sigui física o intel·lectual, i constitueix una font d'habilitats assimilades i determinants de l'acció.⁹

Alguns d'aquests hàbits lectors devien ser freqüents en el temps del Dant. Són divertides i il·lustratives les anècdotes, probablement apòcrifes, que ens han arribat al respecte.

8. Citat per R. Arqués en «Una brillantíssima traducció de la *Divina Comèdia*», *El País* (9 de novembre de 1986) p. 3.

9. Cf. J.A. MARINA, «La memoria creadora», en RUIZ VARGAS, *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997, p. 33-55.

Molts de nosaltres encara hem conegut gent que cantaven a la feina. Amb més raó, en temps del Dant hi havia cançons de treball. El que ens sorprèn és que algú com un manyà o un carreter cantessin, mentre feinejaven, fragments del poema del Dant. Un manyà cantava un fragment de la *Comèdia* mentre forjava a cops de martell una peça a l'enclusa. El Dant el va reprendre dient-li: «Cantes el llibre i no el dius com jo l'he fet; aquest és el meu únic art, i tu el fas malbé». Sembla que el manyà canvià de lletra i continuà cantant un tema sobre Tristany i Isolda. Un altre dia el Dant va sentir un carreter que cantava una part del seu poema i, cada cop que havia de fuetejar les bèsties, deixava de cantar per etzibar-los un crit. El Dant li va prendre la tralla i començà a donar cops de fuet al carreter.¹⁰ En un altre nivell tenim les lectures públiques del poema (*lecturae Dantis*), iniciades ja cinquanta anys després de la mort del Dant (Florència, 1373).

Ara bé, en un principi tots som mals lectors, i avui més que abans, si tenim en compte la nostra poca oïda poètica.¹¹ I com si el Dant ho sabés, ens parla com si fóssim els pitjors lectors del món: el rei disfressat de captaire prova de commoure'ns amb una història.

Vull dir que hi ha grans textos literaris que ens atrapen pel seu sentit literal; es posen a la nostra alçada, explicant-nos un relat que interessaria a qualsevol nen. Vegem-ho:

- Un viatger de mitjana edat, exiliat del seu país.
- És orgullós i ha vist fracassar els seus projectes.
- Ha estat víctima d'una guerra civil, en la qual ha renunciat ja a prendre part.
- Ara es troba perdut en un bosc fosc i intricat; prova de pujar a un turó il·luminat pel sol quan, de sobte, li barren el pas tres feres: un lleó, una pantera i una lloba.
- Rep aleshores l'ajuda d'una ombra. És l'esperit del seu poeta preferit, Virgili, que li parla, l'ànima i el condueix a dos dels tres regnes del més enllà: l'infern i el purgatori. El tercer, el regne dels cels, el coneixerà de la mà de la dona que havia estimat, Beatriu.

La història del descens i de l'ascens del Dant, de tot el que veu i dels relats que escolta, són el primer estímul per a posar-hi atenció. Evidentment,

10. Les anècdotes pertanyen a les *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti, escriptor del segle XIV, citat per J. Ahern en A.A. IANNUCCI, *Dante. Contemporary perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 215.

11. El professor Valverde deia que la seva generació era l'última que havia conegut d'una manera natural la música del decasil·lab (un vers l'ús del qual s'estén a partir de la Florència del segle XIII). La poesia, deia Valverde, passa a ser més escrita que no pas cantada.

hi ha més coses, les quals el bon lector anirà apreciand de mica en mica, precisament en la mesura que no es precipiti a seguir l'argument i prou.

Per exemple, els personatges d'ultratomba conserven les virtuts i els vicijs que varen tenir en vida. El càstig, en el cas de l'infern, no sembla afegir res al mal comès: després de morir, les ànimes han estat jutjades i castigades —o premiades— a ser plenament el que ja eren. Per això cada interlocutor mostra la seva veritable condició al viatger: els amants continuen estan enamorats, els gibel·lins estan satisfets d'haver exiliat els güelfs, els savis són plenament savis i els músics i poetes continuen fent música i cantant, cadascun ja en el lloc que li correspon.

El relat, d'altra banda, no és truculent. És cert que els càstigs dels condemnats de l'infern o del purgatori són sorprenents. Per exemple, els homicides estan submergits en un riu de sang bullent; els suïcides han estat transformats en arbres; els aduladors són coberts d'excrements; els endeviadors caminen amb el cap girat, mirant sempre enrere; els hipòcrites arrosseguen capes pesants, cobertes d'or però fetes de plom; els sembradors de discòrdia són esquinçats pels dimonis, i les seves ferides es curen per a tornar a ser oberts a talls... Però més que interessar-nos pel càstig mateix, Dant fa que ens interessem per la seva lògica segons la llei del *contrapasso* o, com diu Sagarra, del «tal faràs, tal trobaràs». Només una lectura romàntica, inspirada en les il·lustracions de Doré —no parlem de la pel·lícula *Seven*, de D. Fincher—, fa que la *Comèdia* sigui confosa amb un conte de por o amb un relat *gore*.

En síntesi, sota el meu punt de vista, els clàssics comencen a captivar-nos per la història que expliquen. Homer, Shakespeare, Cervantes..., el Dant; tots ens expliquen històries que interessarien a un nen o a un analfabet, sempre que la seva atenció no s'hagués malmès (per exemple, amb un excés de televisió).¹²

Per això costa d'entendre el desconeixement dels clàssics a les escoles. N'hi hauria prou que el professor sabés explicar el conte i després suscitar amb paciència els hàbits del bon lector. Però podria ser també que avui els

12. Vaig descobrir una cosa tan senzilla amb els Evangelis. Crec que ignorem el seu valor literari: si els llegíssim una mica bé...; per començar, del principi fins al final, hi trobaríem un relat senzill però vigorós, d'una gran tensió dramàtica i amb un *crescendo* de nivells de lectura. Són molt suggeridors els comentaris d'Eric Auerbach al respecte (cf. E. AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, F.C.E., 1993, cap. I i VII).

Del mateix autor prenc aquesta citació de sant Agustí: «La Sagrada Escripura acostuma a adaptar-se a la ment dels més petits; així no renuncia a paraules de cap gènere, amb la finalitat d'alimentar el nostre intel·lecte i ajudar-lo a sortir gradualment a les coses divines i sublimes» (*De Trinitate*, 1 i 2), citat en E. AUERBACH, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, p. 81.

mestres fóssim els primers de descuidar-nos de la nostra paciència lectora o de la nostra oïda poètica. Crec que la didàctica moderna ens ha privat, a grans i petits, de dues grans tradicions, decisives per a estimular la imaginació i el bon gust: els contes tradicionals i els grans textos de la literatura universal.

Tornem al Dant. Ja hem escoltat la història. Ara podem demanar-nos quina devia ser la mentalitat de l'autor i del seu temps.

En el cas de la *Comèdia*, hem heretat alguns tòpics. L'obscurantisme que els il·lustrats atribuïen als medievals o l'apassionament i la truculència que hi trobaven els romàntics no ens deixen veure la principal característica d'aquella mentalitat: el sistematisme.

Els grecs havien descrit el món com una totalitat ordenada i bella, sotmesa a uns principis eterns i immutables, que anomenaven *kosmos*. La Bíblia afirma que Déu ha creat el món amb saviesa, de manera que l'ordre d'aquest és intel·ligent (Sav 7,22-28 i Sav 11,20). Els medievals hereten totes dues concepcions. La vida d'aquella gent podia ser agitada, però volien mirar el món amb els ulls de Déu.¹³ La ment medieval classifica i ordena amb la pretensió d'harmonitzar totes les contradiccions aparents. La diversitat havia de reduir-se a la unitat.¹⁴ La *Comèdia* n'és clarament una prova.

L'estructura del poema vol ser un reflex del cosmos, i ho és segons les tres principals estètiques medievals: la de la proporció matemàtica, la de la llum i la del símbol.

a) L'edifici poètic del Dant se sosté sobre tres quantitats fonamentals —la unitat, la tríade i la dècada—, enteses encara com a determinacions i, per tant, com a símbols d'una perfecció ontològica. El nombre, com a principi qualitatiu, és un dels símbols preferits per a representar la divinitat.¹⁵

Així cap quantitat de la *Divina Comèdia* sembla ser casual. Tenim tres parts o cantiques —«L'Infern», «El Purgatori» i «El Paradís»—, amb trenta-tres cants cadascuna —excepte la primera part, que en té trenta-quatre— i compostes en tercines encadenades de decasíl·labs.

Per què el tres? És el nombre de la Trinitat cristiana.

Si contem el primer cant de «L'Infern» com a introductori (1 + 33 + 33 + 33), en surten cent cants: el nombre deu, el dels manaments de Déu, repetit deu vegades.

13. U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 161-162.

14. La tècnica escolàstica, per exemple, en les seves modalitats de *lectio*, *quaestio* i *disputatio*, expressa de tres maneres diferents la síntesi medieval de la multiplicitat (M.D. Chenu, citat en U. ECO, ob. cit., p. 165).

15. Segueixo A. CRESPO, *Conocer Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 108-109.

Podem citar altres xifres que difícilment són casuals. A saber, la suma dels dígitos, que indiquen el nombre de versos de cada cant, sempre dóna una d'aquestes xifres: el quatre (símbol del món i de fermesa moral [les quatre virtuts cardinals]), el set (4 + 3) i el deu o el tretze (10 + 3, el nombre de sant Pau, el tretzè apòstol, que és citat des del principi del poema com un predecessor del Dant [Inf II, 28 i 32]). A més, en total hi ha 14.233 versos al poema; si en sumem els dígitos, el resultat torna a ser tretze. I tampoc deu ser casual que hi hagi tretze cants, ni que, si sumem els dígitos del nombre de versos de cadascun, el resultat sigui tretze.

b) Per la seva progressiva il·luminació, que correspon a una concepció jeràrquica dels éssers, l'univers de la *Comèdia* també és un reflex del *kosmos*.

L'home modern coneix la foscor i el silenci de l'univers exterior, a diferència del medieval. Per això la *Comèdia* és un viatge de la foscor del centre de la Terra a la llum de l'espai celeste.

La lluminositat del cel té una raó cosmològica: per a un medieval, el Sol il·lumina tot l'univers. Cap estel no té llum pròpia (*Convivio* II, XIII, 15); la nit és el con d'ombra projectat per la Terra fins a l'esfera de Venus (Par IX, 118); però també hi ha una raó ontològica: a cada substància hi correspon una emanació de llum, major o menor, segons el grau de perfecció.¹⁶

L'univers medieval tampoc no és silenciós. Si les nostres oïdes fossin capaces de fer-ho, escoltaríem la música produïda pel moviment de les esferes planetàries. Una llum i un so extraordinaris són les primeres impressions del Dant en començar el seu ascens cap als cels (Par I, 76-84).

L'emoció o el sentiment de naufragi que experimenta un home modern en mirar el cel nocturn —recordem Pascal: «El silenci eternal d'aquests espais infinits m'espanta»— no es troba en el medieval. Per a aquest, l'univers és com una immensa catedral, el qual si bé pot aclaparar-lo per les seves dimensions, la seva llum i la seva harmonia no deixen de reconfortar-lo.¹⁷

Aquesta imatge és alhora física, moral, estètica i teològica. L'home d'aquest temps és un pelegrí que s'acosta al centre del món o se n'allunya recorrent una escala de jerarquies.

La Terra, per tant, no és el veritable centre del cosmos. L'home és fora de la muralla, deia Alà de Lilla; el veritable centre és Déu, punt engegador de llum que el Dant contempla en el desè cel del Paradís, l'Empiri (Par XXVIII,

16. Per a les diferents teories filosòfiques que atribueixen una emanació de llum als éssers, cf. U. Eco, ob. cit., cap. 5.

17. C.S. LEWIS, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Bosch, 1980, p. 45, 74 i 83-84. Reeditat per l'editorial Península.

25 i ss.), una visió per a la qual els seus ulls han hagut de renéixer al llarg de l'ascens (Par XXV, 136-139 i XXVI 70-81).

Així, quan el Dant i molts altres autors medievals miren la nit estelada, no miren cap a un espai exterior, sinó cap a l'interior d'un gran edifici, al centre del qual hi ha l'ésser que atreu i mou l'home i tot l'univers.¹⁸

Quina és la lògica de tot aquest edifici? L'hilomorfisme aristotèlic en la seva versió tomista: el predomini de la matèria (principi d'indeterminació) al centre dels inferns enfront del predomini de la forma (principi de determinació i, per tant, signe de perfecció i plenitud de l'ésser) al cel.

Per a Aristòtil, l'ésser és dinàmic. Ésser és arribar a la plenitud de la pròpia determinació, és a dir, passar de la indeterminació que suposa la immaduresa de la matèria a la perfecció, si més no relativa, que representa la forma realitzada i en acte. I no totes les formes o natures són equivalents; hi ha una jerarquia en funció del seu grau d'autonomia i de canvi: la forma del mineral és inferior a la del vegetal; la del vegetal, inferior a la de l'animal, i la d'animal, inferior a la de l'home. Gràcies a la seva intel·ligència superior (*nous*), l'home s'acosta al saber diví que és la contemplació del cosmos; a la part superior del cosmos hi trobem encara unes substàncies superiors: les formes immaterials de les intel·ligències planetàries, identificades en el cristianisme amb àngels.

Aquí, però, els medievals cristians hi afegeixen un grau de perfecció desconegut per Aristòtil. Per al filòsof grec, l'home arriba a la seva plenitud a l'edat adulta (quan la seva forma ha passat de ser en potència a ser en acte). Per al Dant encara està pendent la seva transformació definitiva, la qual l'acostarà a Déu o l'allunyarà d'aquest.

L'infern dantesco representa aleshores el triomf de les formes inferiors i menys determinades, més materials, mentre que el paradís representa el triomf de les formes superiors, menys materials i més perfectes.

Això explica que els condemnats de l'infern apareguin cada cop més desfigurats, més degenerats (monstres, animals, vegetals, minerals, etcètera),¹⁹

18. C.S. Lewis, *La imagen del mundo*, ob. cit., p. 87 i 89. Lewis assenyalava que el defecte estètic que aquest model d'univers pot tenir per als qui hem conegut el romanticisme és la seva excessiva ordenació. Malgrat la seva extensió, l'univers del Dant pot semblar-nos claustrofòbic (Ibídem, p. 91).

19. P. e., monstres (Inf XX, 10 i ss.: les ombres dels endevins amb el cap girat); animals (Inf XXV: episodi dels lladres que es converteixen en animals); vegetals (Inf XIII, 22-33: el poeta suïcida Pier delle Vigne ha degenerat en arbre); minerals (Inf XXIV, 125 i ss.: Vanni Fucci es converteix en cendra després d'haver estat picat per una serp), o quasimineral (Inf XXXIV, 10-15: les ànimes dels traïdors són incrustades al riu Cocit, sempre gelat pel vent que mouen les sis ales de Lucifer).

i que de ser l'àngel més bell Lucifer hagi passat a ser l'ésser més lleig de l'univers, un monstre de tres caps (anti-Trinitat), que plora i baveja sang mentre mastega contínuament els tres grans traïdors de la història segons Dant: Cassi i Brutus (assassins de Cèsar) i Judes (que traï el Crist).

Per la seva banda, les ànimes dels salvats apareixen transfigurades i lluminoses. El Dant ja pateix en part aquesta «transhumanació» en entrar al Paradís (Par I, 64-75).²⁰

Així, Aristòtil / sant Tomàs donen al Dant l'esquema lògic per a representar les possibles transformacions de l'home segons la mentalitat cristiana: l'amor apropa a Déu i omple de plenitud el propi ésser, mentre que l'absència d'amor allunya de Déu i desfigura el propi ésser, el fa cada cop menys perfecte.

c) El simbolisme de la *Comèdia* expressa l'ordre del cosmos, en el qual el natural és un signe del sobrenatural. Les coses i els homes formen un alfabet de signes que parla del seu Creador.

Segons Auerbach, hem de distingir dos tipus de simbolisme: l'al·legoria i la figura.²¹ En el cas de l'al·legoria, els personatges o les situacions corresponen a veritats abstractes. Virgili representa la raó i la ciència; Beatriu, la fe i la teologia; el lleó del primer cant de «L'Infern» és l'orgull; la pantera, la luxúria; la lloba, la cobdícia. O potser representen respectivament la monarquia francesa, Florència i el Papa.

En el cas de la figura, els personatges serien la profecia ja acomplida d'ells mateixos. Són éssers històrics i complexos. El realisme amb el qual apareixen en el poema desborda la seva càrrega al·legòrica: el Virgili de la *Comèdia* és més que un símbol de la raó, Beatriu és més que una encarnació de la teologia, el Dant és més que una representació de l'home que busca. Les reaccions que tenen i les relacions que estableixen no són planeres: Virgili és el mestre i amic; Beatriu és la dona estimada, amb la saviesa del cel, que riu;

20. Sobre les metamorfosis en la *Divina Comèdia*, cf. A. CRESPO, ob. cit., p. 119-137.

21. Auerbach assenyala aquesta diferència com a conseqüència de la visió profètica i escatològica de la història, pròpia del judeocristianisme, en la literatura occidental: els éssers humans, com tota la Creació, és en procés de consumació, sense que s'hagi de perdre cap aspecte de la seva realitat. La lectura figural observa aquesta realitat, tota recollida i ja realitzada, en els personatges de la *Comèdia*, símbols o figures d'ells mateixos i no simples al·legories o representacions de nocions abstractes (cf. E. AUERBACH, *Figura*, ob. cit., p. 43-130. També E. AUERBACH, *Ménesis*, ob. cit., cap. VIII).

Tanmateix, la diferència entre al·legoria i símbol sorgeix amb els romàntics. Dant, de la mateixa manera que els autors anteriors, els considera equivalents (cf. C.S. LEWIS, *La alegoria del amor*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, cap. II, esp. p. 37-40; cf. també U. ECO, ob. cit., cap. 6 i 11, § 6).

el Dant és el polític i l'escriptor que recorda moments de la seva vida i que s'adreça directament al lector, i precisament en el més enllà apareix més clara la seva unicitat i complexitat com a persones humanes. En el Dant, la transcendència no és una negació de la immanència, sinó la seva expressió més plena. De la mateixa manera que en la Bíblia cristiana el Nou Testament suposa la consumació de l'Antic Testament i els personatges que apareixen en aquest són figures que esperen la seva plenitud en el Crist (aquesta era la promesa feta per Déu als homes), els personatges de la *Comèdia* representen la plenitud del seu ésser, sense que per això perdin res del seu caràcter.

Aquest realisme figural dels personatges és coherent amb un ús continu del *primer pla*. Aquest és un altre aspecte de la genialitat i actualitat del poema del Dant: la metàfora dantesca no és hiperbòlica. En comptes de portar les coses petites i humanes al pla de les sublimes, el misteri és expressat amb imatges tretes del més senzill.

Prenc tres moments del Paradís, on aquesta presència del petit pot semblar més sorprenent:

— El Dant no reconeix un dels benaurats, perquè la seva alegria el cobreix com el capoll que amaga un cuc de seda (Par VIII, 52-54):

I així, brillant, digué: «Poc vaig estar
al món; i si més temps m'hagués fet cleda,
molt de mal no hi hauria, que hi haurà.

Al teu esguard, la meva joia veda
caçar qui sóc, que la potent claror
m'amaga com si fos un cuc de seda».

L'efecte que tenen els discursos de Beatriu i de sant Tomàs en l'ànima del Dant es descriu com les ones que es formen en percutir un got ple d'aigua al seu centre o a la vora (Par XIV 1-8).

El Dant veu el punt de llum, que és Déu, i els nou cercles concèntrics dels àngels girant al seu entorn en els ulls de Beatriu, i compara la visió amb la d'algú que veu una flama reflectida en un mirall i que es gira per mirar-la directament (Par XXVIII, 1-21).

Aquesta metàfora empètitidora o empobridora és un dels aspectes poètics més moderns del Dant.²² No substitueix aquest món per un altre, sinó que

22. Cf. J.M. VALVERDE i M. DE RIQUER, *Historia de la literatura universal*, vol. 4, Barcelona, Planeta, 1984, p. 81-83. Valverde continua una observació de Borges sobre la precisió del llenguatge del Dant (cf. J. L. BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, en *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Emecé, 1989, p. 344). És interessant d'observar amb Auerbach que aquest rea-

porta aquest món a l'altre. Els fets més insignificants esdevenen la millor imatge. La contemplació del misteri no podia ser més humana ni més evangèlica.²³

Tornant al nostre tema inicial, la lectura descobreix la bellesa amagada de les coses. El captaire es manifesta com a rei, però sense deixar de ser captaire. La grandesa dels bons textos radica en el fet que no substitueixen la realitat. Les coses continuen sent com són —petites, efímeres, fins i tot adverses—, però amb una noblesa insospitada. La *Comèdia* del Dant és un exemple d'aquesta mirada profunda i alhora respectuosa amb les realitats més senzilles. El Dant, com també Homer o Cervantes, ens fa capaços de veure l'essencial de les coses que ens envolten sense substituir-les.

La *Divina Comèdia*, per tant, és una gran obra de síntesi personal i cultural. El Dant ha assimilat poèticament la seva biografia i alhora la història universal, incloent-hi la literatura, la ciència, la filosofia, la teologia i la mística occidentals: el poeta acaba el seu viatge lliurant-se en silenci a «l'Amor que mou el Sol i les estrelles» (Par XXXIII, 145). Tota aquesta diversitat de materials és reunida en un edifici unitari i harmònic.

* * *

Segons el Dant, ¿com hauria de llegir-se el poema?

La *Comèdia* era per al seu autor alguna cosa més que un text poètic. El Dant no solament el considera un text filosòfic (dels deu trets que enumera en la Lletra XIII, cinc són propis de la filosofia/teologia),²⁴ sinó que li atribueix els quatre sentits que tradicionalment s'aplicaven a les Escriptures: el sentit literal, el que correspon als fets que es narren; l'al·legòric, corresponent a les doctrines representades; el tropològic, al missatge moral, i l'anagògic, al missatge espiritual.²⁵

Igual que les Escriptures per als medievals, la *Comèdia* volia ser un *text total*: «[...] poema sant / en el qual mà posaren cel i terra» (Par XXV, 1-2).

lisme literari constituiria, amb la senzillesa expositiva i la barreja de gèneres, la poètica buscada des del cristianisme, el *sermo humilis*, en detriment de la poètica clàssica (cf. E. AUERBACH, «Sacrae Scripturae sermo humilis», en *Figura*, ob. cit., p. 131-147).

23. Auerbach observava en aquest realisme la preparació d'una immanència sense transcendència. Cf. E. AUERBACH, *Mimesis*, ob. cit., p. 192.

24. U. ECO, ob. cit., p. 157. Cf. també K. LEONHARD, *Dante*, Barcelona, Salvat, 1984, p. 126.

25. Carta XIII, al Can Grande de la Scala, 20-22. DANTE ALIGHIERI, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994, p. 815.

Fins a quin punt això també és cert per a nosaltres? Evidentment, nosaltres ja no podem esperar-ho tot d'un text. Els quatre sentits de l'Esclatúra representaven a la seva manera la confusió premoderna dels diferents ordres de l'ésser o transcendental. Per a un antic o un medieval, l'ésser implicava bellesa, veritat, justícia i bondat, propietats que podien convertir-se indistintament les unes en les altres. Això ens explica que la Bíblia o els clàssics fossin alhora textos literaris, científics i espirituals. Per contra, els homes moderns vivim en un món on aquests ordres s'han emancipat, i cada un té la seva pròpia legalitat. La filosofia, la ciència i l'art suposen perspectives i mètodes irreductibles l'un en l'altre. Com deia abans, el bon gust lector no implica el bon sentit moral.

Tanmateix, ens trobem amb textos que presenten diferents nivells de lectura; per exemple, la *Comèdia*, però també Homer o els tràgics grecs, Shakespeare o Cervantes. A la seva lectura literal podria seguir-hi una lectura crítica; i a aquesta, una altra de moral. No penso en una lectura doctrinal, sinó en la capacitat que tenen les paraules d'influir en el nostre ànim, d'arribar a configurar els nostres esquemes sentimentals. El bon lector, dèiem abans, troba en els llibres mots que l'ajuden a interpretar les seves experiències.

Un exemple de lectura moral de la *Comèdia* seria la que fa, per exemple, G. Santayana quan es pregunta per què els amants Paolo i Francesca són castigats a continuar junts en el cercle dels luxuriosos (Inf V, 79 i ss.). La resposta és un judici moral: el seu és un amor que ha deixat de tenir present el món i que només vol posseir l'amant, i l'amor hauria de somiar alguna cosa més que la simple possessió. Precisament la varietat del món crea nous vincles entre els amants: «*Entrégate completamente a un amor que no sea más que amor y estarás ya en el infierno*».²⁶

I encara hi hauria una lectura espiritual, de la qual en aquest moment em seria massa difícil de parlar.

Ara no faig altra cosa que expressar una hipòtesi, la qual hauria de ser confirmada amb un redescobriment de l'art de la lectura dels clàssics.

Per acabar, m'agradaria referir-me al testimoni d'un lector del Dant. El seu relat és un bon exemple del tipus de lectura que he intentat de descriure.

26. Cf. G. SANTAYANA, *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 91.

3. LES LECTURES DE LA COMÈDIA

Primo Levi era un químic italià, jueu, que va ser internat a Auschwitz un any abans d'acabar la guerra. La seva trilogia sobre els camps de concentració nazis és una referència obligada.²⁷

En el seu primer volum, *Si això és un home*, Levi explica com un altre presoner el crida per anar a buscar la sopa per a tot el barracó.²⁸ Primo i Jean són amics des de fa una setmana. Jean l'ha cridat en un gest d'amistat: és una bona excusa per a caminar fora del control dels vigilants. «Es veien els Carpats plens de neu», diu. Hi ha un quilòmetre d'anada i un altre de tornada. Escullen el camí més llarg i parlen, en francès, de casa seva, de les respectives mares...

Jean diu que vol aprendre italià. Han d'aprofitar l'hora i Levi comença a dir-li paraules aïllades. De sobte, no sap com, li ve al cap el cant XXVI de «L'Infern». És el moment en què, en el vuitè cercle, el Dant escolta el relat d'Ulisses.

Primo explica qui és el Dant, què és la *Comèdia*, la seva distribució, «L'Infern», el *contrapasso*, qui són Virgili, que representa la raó, i Beatriu, que encarna la teologia. Jean, atent, escolta. I comença de memòria el cant XXVI. Prova de traduir-lo; «pobre Dant i pobre francès!», diu. Descobreix que algunes expressions es repeteixen: «Havia de venir aquí per a adonar-me'n».

Aleshores li ve el tercet dels versos 118-120:

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e canoscenza.*

(Considereu si us plau vostra sement:
no sou pas bèsties, i heu d'omplir la vida
amb virtut i amb coneixement.)

«Com si jo també ho sentís per primera vegada: com un toc de trompeta, com la veu de Déu. Durant un moment he oblidat qui sóc i on sóc.»

¿O no seria millor dir que, gràcies al Dant, Levi recorda qui és de veritat i recupera la seva dignitat?

Primo vol acabar el cant, però només en recorda alguns fragments: «Donaria la sopa d'avui per saber unir "*non ne avevo alcuna*" amb el final».

Levi acaba l'escena amb el darrer vers del cant:

27. P. LEVI, *Si això és un home*, Barcelona, Edicions 62, 1996; ÍDEM, *La tregua*, Barcelona, Muchnik, 1988; ÍDEM, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.

28. P. LEVI, *Si això és un home* («El cant d'Ulisses»), ob. cit., p. 132-137.

Ja som a la fila de la sopa, enmig de la gernació sòrdida i espellifada dels porta-sopes dels altres *Kommandos*. Els qui van arribant s'amunteguen darrere nostre... S'anuncia oficialment que avui la sopa és de cols i naps...

Infin che'l mar fu sopra noi rinchiuso.

(I la mar es clogué damunt nostre.)

Després d'escriure un altre cop aquest fragment de Primo Levi, m'adono que no he intentat dir sinó una cosa: hi ha textos amb el poder amagat de configurar la nostra memòria. Per diferents motius, la *Divina Comèdia* n'és un.

EL RASTRE DE LA PANTERA PERFUMADA DANTE EN LES POÈTIQUES CATALANES DE LA MODERNITAT

Rosend Arqués

La recepció de Dante és molt polièdrica. Cada obra seva planteja camins d'intertextualitat diferents. A diferència de les altres obres de Dante, però, la recepció de la *Commedia* es produeix essencialment en els àmbits de la traducció, la crítica, la glossa i la citació explícita de versos, estructures mètriques i noms de personatges (sobretot els més famosos: Beatriu, Paolo i Francesca, el comte Ugolino, Ulisses, etcètera),¹ encara que també hi ha hagut alguns intents no dic d'emular però sí de seguir el camí obert pel poema dantesc. Recordem, entre d'altres, els textos que d'una manera més evident han sofert la fascinació de la *Commedia*, des de *Paradise Lost* de Milton a *The Waste Land* de T. S. Eliot o els *Cantos* d'Ezra Pound, passant per la *Comédie humaine* de Balzac, etcètera. Cap d'aquests, però, no té ni pot tenir la concentració ni la força d'aquell. Dante, com va dir Eugenio Montale, «non può essere ripetuto [...]. Poeta concentrato, Dante non può fornire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. Perciò la "Commedia" resterà l'ultimo miracolo della poesia mondiale».²

1. Una altra prova de la justesa dels raonaments de Dolezel pel que fa a la importància en la intertextualitat de les relacions en els mons de ficció, quan afirma que «Le opere letterarie sono collegate non solo a livello della texture, ma anche, in modo non meno importante, a livello di mondi finzionali. (...) {Questi} Passano da un creatore di fiction all'altro, da un periodo all'altro, da una cultura all'altra come entità estensionali, quando ormai la texture, lo stile, i modi della narrazione e di autenticazione originari sono stati dimenticati. Un mondo finzionale è più memorabile della texture che lo ha fatto accedere all'esistenza. (...) Ciò spiega perché l'intertestualità intensionale (...) è soprattutto implicita, mentre la successione dei mondi finzionali è quasi sempre esplicita, e assai spesso in modo molto accentuato»; L. DOLEZEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milà, Bompiani, 1999, p. 203.

2. E. MONTALE, «Esposizione su Dante», 1965.

És lluny del meu propòsit fer l'enèsima llista dels llocs dels dantismes català i espanyol.³ La meva tasca aquí consisteix en aquests punts: 1) delinear la metodologia i el perfil general d'una recerca de què aquest treball constitueix la primera pedra i que ha de tenir com a fita l'anàlisi de tots els punts que ara només podrem esmentar, i 2) donar alguns exemples d'un dels terrenys menys coneguts en el qual Dante ha exercit, malgrat tot, una influència decisiva, pregona i tal vegada menys evident: l'origen de les poètiques de la modernitat.⁴ Situats en l'estètica de la recepció, aquí no ens interessa pas tant fer comprensible la nostra concepció de Dante, com reconstruir la interpretació, la teoria subjacent del poeta toscà que tenien els intel·lectuals i els poetes catalans des de finals del segle XIX fins als nostres dies, tenint clar que, com és obvi, la nostra perspectiva és doble, perquè també nosaltres ens l'hem d'heure tant amb la *nostra* visió de Dante com amb la dels filtres del dantisme modern.

Per mirar d'organitzar el material certament voluminós del dantisme català i, en part, espanyol, he pensat de dibuixar una taula de temes que de mica en mica intentarem d'anar omplint amb les nostres futures recerques, mirant d'estudiar tots i cadascun dels camps determinats, que es limiten essencialment a tres: 1) estudis erudits; 2) traduccions de l'obra de Dante; 3) intertextualitat dantesca i formació de les poètiques modernes. A aquests tres punts potser hauríem d'afegir-n'hi un altre, amb la finalitat d'analitzar l'abast políticossocial (nacionalista) i politicolingüístic de l'obra dantesca (em refereixo, per exemple, al paper que el programa de Dante referent a la cons-

3. Hi ha, en aquest sentit, una bibliografia força llarga, que sol repetir més o menys els mateixos textos i els mateixos noms. Ha arribat el moment, doncs, de fer un esforç d'interpretació de les dades per extreure el significar més pregon del dantisme a Catalunya. Cf., malgrat tot, Gian Luigi BECCARIA (ed.), *Dante e la Spagna*, Ravenna, Longo, 1992; J. ARCE, «La bibliografía hispánica sobre Dante y España entre dos centenarios (1921-1965)», en Vittorio BRANCA - Ettore CACCIA (eds.), *Dante nel mondo*, Florència, Olschki, 1965, p. 407-431; M. CASELLA, «Dante in Catalogna», *Bollettino della società dantesca italiana*, n. s., XXVIII (1921) p. 60-66; M. CASELLA, «Dante in Catalogna», *Studi Danteschi*, VI (1921) p. 146-150; A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania. (Dante e Goethe)*, Torí, 1922; A. GIANNINI, «Dante e la Catalogna», *Fantasma*, VI, núm. 8 (maig de 1921) p. 12-13; ÍDEM, «La fortuna di Dante in Ispagna», *L'Italia che scrive*, 1921 (més tard a *La Veu de Catalunya*, 3 de març de 1922); R. ROSSI, *Dante e la Spagna*, Milà, [1929]; Josep SOLER I PALET, «L'obra de Dant a Catalunya», *Catalana*, IV (abril de 1921) p. 145-157.

4. Sobre el concepte de modernitat, cf. F. RELLA, *Miti e figure del moderno*, Milà, Feltrinelli, 1993; *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, Sant Cugat del Vallès, UPC, 1995; T. DOCHERTY (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Nova York / Londres, Harvester Wheatsheaf, 1993.

trucció d'una llengua vernacular (*vulgar*) elevada ha pogut tenir en els intel·lectuals catalans per les engires dels darrers anys del segle XIX i en les primeres dècades del XX, quan fou molt sentida la necessitat de crear una llengua literària catalana de caràcter culte). Caldria afegir, a més, que el mite de Dante poeta-guia-exiliat, per bé que no hem d'arraconar-lo del tot, no ha tingut la importància de què havia gaudit en altres cultures i nacions,⁵ malgrat que ha estat literàriament fructífer, sobretot en els casos de Riba, Espriu i Marçal.

I. EL DANTISME ERUDIT

Els estudis dantescos a Catalunya no poden ser posats al costat dels d'altres països, ni per qualitat ni per quantitat (penseu només en noms com Auerbach, Curtius, Gilson, Fauriel, etcètera), però parteixen d'una base de gran valor respecte d'aquells, ja que el català fou la primera llengua romànica a què va ser traduïda la *Comèdia*, i a més a més, en decasíl·labs distribuïts en tercets, fet del tot anòmal en la història de la traducció antiga d'aquesta obra. Em refereixo òbviament a la versió d'Andreu Febrer, segons sembla, anterior a 1429.⁶ Aquesta traducció, encara més que les igualment matineres de diverses obres de Boccaccio (en particular la del *Decameron*), juga un paper fonamental —més ben dit, fundacional— a Catalunya en el període que va de la Renaixença al noucentisme i fins i tot posteriorment. En aquest sentit, la recuperació de Dante és paral·lela i directament proporcional a la rei-

5. Pensem, per exemple, en el cas de Victor Hugo.

6. El text es pot consultar en Dante ALIGHIERI, *Divina Comèdia. Versió catalana d'Andreu Febrer* (a cura d'A. Gallina), 6 vols., Barcelona, Barcino, 1974. Pel que fa als estudis crítics, en canvi, cf. B. SANVISENTI, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnola*, Milà, 1902; A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, 2 vols., Torí, 1929; la «Introducció» de Gallina a la seva edició; J. SOLER I PALET, «L'obra del Dant a Catalunya», art. cit.; R. D'ALÒS, «De la primitiva traducció catalana de la *Divina Comèdia*», *La Revista*, 1921, p. 12-14; M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, vol. 2, p. 467-470 i vol. 3, p. 152-160; A.M. BADIA I MARGARIT, «La versió catalana de la *Divina Comèdia* d'Andreu Febrer», en *La llengua catalana abir i avui*, Barcelona, 1973, p. 71-77; M. PRATS, «Per a una valoració de la versió catalana de la *Divina Comèdia* d'Andreu Febrer», en *Studia in honorem prof. Martí de Riquer*, vol. III, Barcelona, 1988, p. 97-107; M. PICCAT, «La versione di Andreu Febrer de *La Commedia* in connessione alla varia tradizione manoscritta del testo italiano», en Carlos ROMERO - Rossend ARQUÉS (eds.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Pàdua, 1994, p. 155-174; J.M. NADAL - M. PRATS, *Història de la llengua catalana*, Barcelona, Edicions 62, vol. 2, p. 130-143.

vindicació del passat gloriós de las lletres catalanes,⁷ testimoni del qual era precisament aquesta excel·lent traducció, que sorprenentment, però, no ha deixat cap petja en la mètrica catalana posterior, excepte en el Verdaguer menor, en un poema leopardià de Miquel Ferrà i en alguns poemes de Josep Maria de Sagarra.⁸

Entre els estudis eruditodivulgatius sobre Dante, cal esmentar en primer lloc la lectura íntegra de la *Commedia* feta per Milà i Fontanals. En les conclusions d'aquest estudi, l'autor declara que no ha igualat mai Dante com a intèrpret dels efectes que l'odi i l'amor poden tenir en el cor humà, que les figures morals presents en aquesta obra han nascut vives i que restaran vives mentre hi hagi memòria de la poesia. Deixant de banda la introducció de Montoliu a la seva traducció de la *Vita nuova* (publicada l'any 1903), arran del centenari de la mort del poeta (1921) podem parlar d'un dantisme català autèntic i, en part, original.⁹ D'aquests estudis hem d'esmentar els divulgats en la revista *Estudios Franciscanos* i en altres publicacions, en què se subratllava particularment la visió cristiana del poema dantesc, «el veritable poema del món catòlic, l'epopeia, única possible, del catolicisme, com a doctrina»,¹⁰ o bé aquells, més neutres si no del tot contraris des del punt de vis-

7. Com escriu Gabriella GAVAGNIN en el seu recent treball *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936). Percorsi e materiali* (tesi de doctorat), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, p. 223: «Lo spessore storico del dantismo catalano diventa motivo di vanto nazionale che molti non esitano a evocare e che emerge costantemente negli scritti prodotti durante il centenario [1921]».

8. Lesmentada poesia de Miquel Ferrà, «Mitja nit», fou publicada el 22 de juny de 1918 en *La Veu de Mallorca*. És un poema escrit en tercets (ABA BCB), decasíl·labs dantescos, en què copsem una clara influència leopardiana. Pel que fa a Verdaguer, en canvi, cal fer referència a l'esborrany de poema titulat «L'eternitat de l'infern (després de llegir Dante)», construït en tercets, que estudio en la nota 33. Josep Maria de Sagarra recorda en les seves *Memòries*, en l'època de la pena de l'Ateneu: «[...] els meus nous poemes eren escrits en tercines i els titulava *Odes mediterrànies*». I més endavant, fent esment precisament de l'etapa florentina del seu viatge a Itàlia, escriu: «Les meves últimes provatures havien estat unes tercines sobre el tema de Pia dei Tolomei, suggerides per l'evocació dantesca "*Ricordati di me, che son la Pia / Siena mi fè: disfecemi Maremma*"» (*Memòries*, vol. II, Barcelona, Edicions 62, p. 122 i 193, respectivament).

9. Cal esmentar la conferència de Miquel Costa i Llobera «Dante Alighieri i la seva obra», en què el conferenciant insisteix en el fet que Dante no és un poeta religiós *tout court*, sinó que és catòlic —seguint d'aquesta manera la ben coneguda interpretació ortodoxa de què s'havia fet portaveu el bisbe Torras i Bages— i que no és solament el més gran poeta d'Itàlia, sinó de totes les nacions modernes i de tota la humanitat; cf. l'article de P. RUCABADO, «L'obra de Dant mal coneguda», *La Revista*, VII (gener de 1921).

10. Pere M. BORDOY-TORRENTS, «Dant Alighieri», *La Revista*, VII (gener de 1921) p. 5-9; «El túmul de Polidor i la punició de Pere "delle Vigne"», *Estudios Franciscanos*, XV (oc-

ta religió, de Francesc Pujols, Manuel de Montoliu i L. Nicolau d'Olwer.¹¹ No s'ha d'oblidar tampoc la conferència «Dante i la dona» que Carles Riba pronuncià a l'Institut de Cultura de la Dona de Barcelona amb motiu de la inauguració d'una sala dedicada al poeta italià, que havia d'allotjar els manuscrits de la traducció de la *Comèdia* feta per Narcís Verdager i Callís. En els darrers temps, a més, s'hi han afegit altres treballs sobre la recepció dantesca en l'àmbit català a cura de Martí de Riquer, Pere Bohigas, Anna Maria Gallina, Modest Prats i Gabriella Gavagnin, i textos d'hermenèutica dantesca de Raffaele Pinto, un estudiós napolità que, de fet, pertany a l'àmbit del dantisme català.¹²

Voldria referir-me també, ni que fos de passada, a la utilització nacionalista de l'obra dantesca que tingué lloc a l'interior d'una tendència política que podríem titllar de neoguèlfica —que és com s'anomena a Itàlia la solució patrioticoconfederal del catolicisme liberal propugnat per Gioberti—, present també, salvant les distàncies, a Catalunya, amb característiques completament peculiars respecte a les italianes. Relacionada amb aquesta lectura nacionalista de l'autor de la *Commedia*, trobem així mateix la visió d'aquest poeta com a fundador de la llengua literària nacional i, en aquest sentit, com a model a seguir en uns anys en què la necessitat d'una llengua literària d'abast nacional era molt sentida, sobretot per part dels noucentistes catalans, però també per altres grups propers al modernisme, que no estalviaven esforços¹³ per crear una llengua tan elevada, noble i central —és a dir, un vernacle il·lustre—, com fou la que Dante percaçava arreu d'Itàlia, com qui

tubre-desembre de 1921) p. 361-374; «L'exemplarisme del Dant», *La Veu de Catalunya* (14 de novembre de 1921); «El nexa de Dant amb Virgili», *Quaderns d'Estudi*, XIII (octubre-desembre de 1921) p. 367-381; Miquel d'ESPLUGUES, «El nostre extraordinari», *Estudios Franciscanos*, XV (octubre-desembre de 1921) p. 246ss; Rupert M. de MANRESA, «Dant Alighieri», ibídem, p. 260 i ss; «La filosofia de la *Divina Comèdia*», *Quaderns d'Estudi*, XIII (octubre-desembre de 1921) p. 290 i ss.; P. Modest DE MIERAS, «Doctrina de Dant sobre la visió beatífica», *Estudios Franciscanos*, XV (octubre-desembre de 1921) p. 380-390.

11. «L'avara povertà», *La Revista*, VII (gener de 1921) p. 20-21.

12. R. PINTO, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, París, Champion, 1994. Anteriorment havia publicat també una versió bilingüe (italià-castellà) de la *Vita nuova* (Barcelona, Bosch, 1988). Cal fer esment, a més, de la recent creació de la Societat Catalana d'Estudis Dantescos, germana de la també acabada de crear Sociedad Complutense de Dantología, les quals, conjuntament, pretenen de donar un nou impuls als estudis dantescos en el territori espanyol i com a primer pas han fundat la revista *Tenzone*, dedicada exclusivament als estudis sobre Dante.

13. Josep CARNER, «Dant Alighieri per als catalans», *Quaderns d'Estudi*, XIII (octubre-desembre 1921) p. 273-275.

caça una pantera seguint-ne el rastre. La intuïció que darrere dels diversos intents de formació del català literari hi ha l'exemple dantesc mereixeria una indagació més profunda i vasta per a poder-la convertir en una teoria suficientment demostrada: entre les moltes reflexions lingüístiques d'aquest període sobresurten per la seva relació amb Dante les de Joaquim Ruyra, que esmenta diverses vegades el poeta italià en les seves *Qüestions de llenguaatge*, i les de Josep M. López-Picó en alguns dels seus articles dedicats a Dante.¹⁴

2. LES TRADUCCIONS DE DANTE

Les traduccions modernes de Dante són encara un camp completament inexplorat. Cal reconèixer, malgrat tot, que la diguem-ne «profícua abundància» de traduccions catalanes modernes ha intentat de compensar potser aquella acusació d'*avara pobretat* amb què Dante havia anatemitzat l'antic poble català. Les obres de Dante objecte de traducció han estat tan sols la *Vita nuova*, la *Commedia*, algunes rimes¹⁵ i, recentment, el *De vulgari eloquentia*.¹⁶ A la versió de la *Vita nuova*, a cura de Montoliu, expressió del preraphaelisme català, cal acostar-hi també les múltiples versions disseminades de poemes del «prosimetro» dantesc, entre les quals podem esmentar, per la seva elegant eficàcia, la de Miquel Costa i Llobera.¹⁷

14. J.M. LÓPEZ-PICÓ, «Moralitat d'un centenari», *La Revista*, VII, 127 (1921) p. 1-2, i «En el dia del Centenari», *La Veu de Catalunya*, (14-XI-1921), al qual s'han d'afegir les reflexions de Carner expressades en el pròleg de la traducció catalana de *Venus i Adonis*, de W. Shakespeare, feta per Morera i Galícia. Pel que fa a tots aquests aspectes i per a una reconstrucció dels ecos dantescos en l'any 1921, cf. Gabriella GAVAGNIN, ob. cit., p. 203-273.

15. Una atenció especial mereixen les recentíssimes versions de les «petroses», a cura de Miquel Desclot (M. DESCLOT, *Coneixes el país on els llimoners floreixen? Dante, Petrarca, Michelangelo*, Barcelona, Proa, 1999, p. 5-19) i d'altres rimes, a cura de Narcís Comadira, dins el seu volum *Poesia italiana*, Barcelona, Edicions 62 / La Caixa, 1985, p. 59-68. Recordem també les traduccions de «Nelle man vostre, o gentil donna mia», «Madonna, quel signor che voi portate», «Guido, vorrei che tu e Lapo e io» i «Dagli occhi della mia donna si muove» [*Rime*, 19, 11, 9 i 18], de J. LLEONART, *La Revista*, VII, núm. 127 (1 de gener de 1921) p. 23-26; dels sonets XXX i XXXII del *Canzonier* [*Rime*, 33 i 9], a cura de J. CARNER, *La Veu de Catalunya* (14-X-1921).

16. Dante ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* (edició bilingüe, trad. de Pep Gómez Pallarès), Vic / Girona, Eumo / Universitat de Girona / Estudis Universitaris de Vic, 1995.

17. Heus ací la traducció: «És tan gentil i tan honesta apar / l'aimada meva, si qualcú s'aluda / que tremolant la llengua torna muda / i els ulls no s'atreveixen a mirar. // Ella es decanta sentint-se alabar, / benignant, d'humilitat retuda: / sembla cosa del cel al món

El gran interès de la cultura catalana d'aquests anys per Dante el demostren sens dubte les diverses versions de la *Commedia* que proposen diversos traductors: Antoni d'Espona tradueix la *Commedia* en tercets,¹⁸ Narcís Verdager i Callís, en decasíl·labs sense rima, versió de la qual només publicaren «L'Infern» i «El Purgatori» (1921),¹⁹ i Llorenç de Balanzó en fa una traducció completa i molt fidel, en tercets creuats i amb l'afegitó, a més, d'una versió en prosa (1923-24).²⁰ De les traduccions parcials de la *Commedia* cal recordar les de Joaquim Ruyra,²¹ Josep Franquesa i Gomis,²² Miquel Costa i Llobera,²³ Antoni

vinguda / que per miracle s'hi pogués mostrar. // Tan placèvola es mostra a qui la mira, / que pels ulls dóna al cor una dolçor / que no sap qui no l'ha experimentada; // i sa boca pareix com animada / d'un esperit suau i ple d'amor / que va dient a l'ànima: sospira!». Altres traduccions de la *Vita nuova* són «Sonet III» [VN, VIII, 4-6], de J. Ruyra, *La Revista*, VII, núm. 134 (16 d'abril de 1921) p. 120; «De la vida nova. IX» (trad. de J.M. Rovira Artigas), *L'Ídea*, II, núm. 12 (agost-setembre de 1921), p. 216-217; «Cançó: Morte villana, di pietà nemica (Dant - *Vita nuova*)» (trad. de J. Vila Ortiz), *D'Ací d'Allà*, VIII, núm. 10 (octubre de 1921), p. 733; «Oh, pelegrins que consirant anau» [*Vita nuova*, XL, 9-10] (trad. de F. Matheu), *El Correo Catalán*, (17-XI-1921); «Les petjades de Dant» [«Cavalcando l'altr'ier per un cammino», *Vita nuova*, IX, 9-12] (trad. de J.M. López - Picó), en J.M. LÓPEZ-PICÓ, *Temes. Exercicis de geografia lírica*, Barcelona, Impremta Altés, 1928, p. 15. D'aquest darrer sonet hi ha també unes versions de Josep Carner, Pere Riera i Riquer, Josep Franquesa i Gomis, Vicenç Solé de Sojo, juntament amb altres versions de poemes de la *Vita nuova*, publicades en DANTE, *La vida nueva* (a cura de L.C. Viada i Lluch, amb un pròleg de M. Schirillo), Barcelona, Muntaner y Simón, 1912, p. 157-200; hi ha així mateix la versió inèdita de «Cavalcando l'altr'ier», de Miquel Desclot, i les d'alguns poemes a cura de Comadira en la seva antologia (*Poesia italiana*, ob. cit., p. 59-68).

18. Alguns cants d'aquesta versió foren publicats per les revistes *Catalana*, IV, núm. 102 (15 de setembre de 1921) p. 408 i 418, *El Correo Catalán* (17-XI-1921), i *Quaderns d'Estudi*, núm. 49 (octubre-desembre de 1921).

19. En *La Veu de Catalunya* (1918 i 1921), *La Revista* (1918 i 1921), *El Correo Catalán* (17-XI-1921) i *Catalana* (1921 i 1922) havien aparegut alguns cants de la seva traducció

20. Marquès de BALANZÓ, *La Divina Comèdia de Dant Alighieri al català en rima i en prosa*, 3 vols., Barcelona, Tipografia Catòlica Casals, 1923-1924, basada en l'edició de Pietro Fraticelli (Florència, 1914).

21. *Quaderns d'Estudi*, núm. 49 (octubre-desembre de 1921) p. 347-352. Heus ací els primers versos del cant I de «L'Infern»: «En essé a mig camí de nostra vida / Em vaig trobar dins una selva obscura / La via dreturera havent jaquida. // Descriure l'asprestat i l'espessura / D'aquell feréstec bosc; o treball fort, / Car pensar-hi en renova la paüra!».

22. *Catalana*, IV, núm. 102 (15 de setembre de 1921) p. 400-407: cant V de l'*Inferno*.

23. *Quaderns d'Estudi*, núm. 49 (octubre-desembre de 1921) p. 359-366. Recollit en M. COSTA I LLOBERA, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1947: *Paradiso XXXI* i un fragment del XXXIII, en tercets (aquest fragment fou reproduït també en *Almanac de les lletres*, II [1922] i *Catalana*, V, núm. 110 [gener de 1922] p. 5).

Rubió i Lluch²⁴ i Francesc Matheu.²⁵ De Ruyra valdria la pena d'ampliar una mica el discurs que, en part, ja ha estat fet per Maria Lluïsa Julià en el seu estudi sobre l'autor de *La parada*, perquè la presència de Dante hi és constant, tant en la narrativa com en les consideracions lingüístiques.²⁶

Ara bé, l'empresa més monumental i valenta fou la versió de la *Commedia* de Josep Maria de Sagarra, el qual, després de traduir gairebé tot el teatre de Shakespeare, l'any 1935 proposà a Cambó de traduir al català el poema dantesc, que havia estat una lectura seva des de petit. La tasca —davant la qual el poeta Jorge Guillén es treia el barret—, amb les interrupcions obligades pels esdeveniments derivats de l'aixecament franquista i de l'exili, acabà l'any 1950 amb la publicació del *Paradís*. Sagarra, que era un home que vivia de la ploma, es dedicà al text dantesc gràcies als diners que li arribaven del mecenatge de Cambó; diners que es feien cada cop més necessaris durant l'exili i la llarga i mísera postguerra, on el mercat del llibre i l'àmbit teatral català havien estat abolits i era impossible de pensar a viure dels drets d'autor. Malgrat tot, l'esforç de l'autor polígraf no derivava d'una necessitat pecuniària, que sens dubte l'ajudava a omplir el pap en aquells tristos temps; mitjançant la catalanització del poema dantesc, Sagarra volia demostrar sobretot el seu compromís pregon amb una cultura que hom havia fet emmudir sota les armes. «Sé», va escriure, «que en èpoques de secular trasbals i de climes aguts, deuen les ànimes sentir-se més responsables i deuen donar el major rendiment». Els esforços lingüístics i hermenèutics que el poeta català va haver de fer per a passar a la llengua de Joanot Martorell el món enciclopèdic i vernacular del toscà, nodreix a bastament el sentit de responsabilitat que acompanyà la seva versió catalana de la *Divina Comèdia*.²⁷

Sagarra, a l'hora de passar el poema de Dante a la nostra llengua, trià, com havia fet en el cas de les traduccions de Shakespeare, un català que pogués entendre gairebé tothom i no solament els esperits selectes. Les obres shakespeareianes havien de ser més teatrals que no pas literàries, però en el cas de la traducció de la *Divina Comèdia*, això podia implicar una certa infidelitat, com escrivia Sagarra mateix:

24. *Catalana*, IV, núm. 102 (15 de setembre de 1921) p. 409-413: «Del Purgatori. Cant VI».

25. *Catalana*, IV, núm. 102 (15 de setembre de 1921) p. 420: *Paradiso XXXIII*, vv. 124-145.

26. Pel que fa a Ruyra, cf. Lluïsa JULIÀ, *Joaquim Ruyra, narrador*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 228-233. En la pàgina 232 hi llegim: «L'homenatge que Ruyra ret a Dante [Julià es refereix a les traduccions de Ruyra], s'articula com un dels principals agents inspiradors de la seva obra i dels seus conceptes lingüístics».

27. Fou publicada inicialment per l'editorial Alpha, que creà Cambó, i fa pocs anys en feren una nova edició en la col·lecció MOLU, d'Edicions 62 / La Caixa.

El meu intent no és donar al públic una obra erudita, sinó una obra poètica [...]. El Dant va vestit amb una capa gòtica o conceptuosa que el fa obscur, difícil i fins i tot poc saborós per a un paladar modern. Jo li respectaré la capa gòtica, però procuraré alleugerir-la tant com pugui perquè se li vegi el ritme bategant del pit. Si jo fos un savi, faria del Dant una traducció científica, com que només sóc un pobre poeta, intentaré fer una traducció viva i entenedora per a homes de bona voluntat, i que si pot ser canti i es pugui recitar en veu alta.²⁸

L'exhibició d'humilitat de Sagarra no pot amagar-nos que la decisió del poeta català de servir-nos un Dante entenedor per al lector comú li suposà un esforç poètic i lingüístic enorme, que només s'explica pel geni del traductor i per la seva decidida voluntat de servir un poble i una cultura amenaçats pels bàrbars de l'interior. I tampoc no ha de fer-nos oblidar el gran treball d'erudició i estudi a què es veié abocat per a dur a terme la versió del poema dantesco, com ho demostren a bastament les moltes notes aclaridores que acompanyen els versos catalans de Dante. És evident que Sagarra no era un estudiós de Dante que pogués discutir molts problemes d'interpretació que encara avui són objecte de debat, però és clar que va saber recolzar-se en les millors edicions i els millors comentaristes italians (Gelli, Torraca, etcètera), com també en els traductors catalans i castellans (Andreu Febrer, Verdaguier i Callís, etcètera) de la *Divina Commedia*, que tingué a l'abast per aclarir tots i cada un dels punts obscurs. Allò que més el preocupà fou sens dubte el nivell de llengua de la traducció. En aquest sentit és aclaridora una nota del cant II de «L'Infern», en la qual escriu que hauria pogut traduir «*per me si va*» per «per mi hom va», però que aquest «hom va» li semblava un «encarcarament una punta savi i poc viu en el nostre llenguatge familiar» i li sonava «a l'oïda d'una manera dura i poc musical»; aleshores, atenint-se «a la força popular, viva i directa que té la poesia del Dant», li va semblar que la traducció que més s'hi adeia era «per mi aniràs», «forma que té un punt de retòrica de rondalla popular i de cançó».²⁹ I aquest és solament un dels molts

28. J.M. de SAGARRA, «La meva traducció de Dant», *La Veu de Catalunya* (26-VI-1935).

29. Heus ací el text original: «En el meu propòsit de donar, de la *Divina Comèdia*, una versió tan fidel com em sigui possible, però al mateix temps tan viva, tan clara i tan poètica com ho permetin les meves limitades facultats d'escriptor, en topar-me amb el famós vers "*Per me si va nella città dolente*" se m'oferien diferents solucions per a triar. Seguint la traducció medieval d'Andreu Febrer, o la moderna traducció de Verdaguier i Callís, hauria pogut dir el "*per me si va*" amb les paraules "per mi hom va"; la traducció és justa i fidelíssima. Però, aquest "hom va", ultra el seu encarcarament una punta savi i poc viu en el nostre familiar llenguatge, em sona a l'oïda d'una manera dura i poc musical. Aleshores la forma "hom va" hauria pogut substituir-se pel "per mi es va", més natural i corrent, i equivalent, mot per mot,

problemes lingüístics sobre els quals Sagarra reflexiona fins a trobar aquella fórmula popular que ell percaça al llarg de tot el poema. Malgrat les indiscutibles virtuts de la traducció, però, els deixebles de Riba i el mateix autor de les *Elegies de Bierville* esmolaren la llengua en referir-se a les solucions per les quals optà Sagarra en aquesta traducció. Riba i Sagarra representaven dues poètiques, dues actituds culturals davant el públic i la llengua, aristòcrata i elitista l'una, popular i a favor d'una llengua planera l'altra. Per aquest motiu, una anàlisi en profunditat de la traducció de la *Divina Comèdia* de Sagarra potser il·luminaria no solament el sistema poètic d'un traductor capaç de fer cantar els versos gairebé com l'original, com bé ho demostra la versió d'aquells coneguts versos del cant V de «L'Infern» en què parla Francesca («Amor, que a cap amat d'amar perdona» o «la boca em va besar tot tremolant»), sinó també les pregoneses d'aquell debat intel·lectual i cultural entorn de la llengua literària catalana.³⁰

Pel que fa a l'àmbit de la traducció, el segle es clou a més amb una bellíssima notícia per al dantisme català, perquè quan aquestes ratlles vegin la llum probablement ja haurà aparegut una nova traducció completa al català de la *Commedia*, a cura de Joan Francesc Mira,³¹ i s'anuncia una edició bilingüe de la *Vita nuova*, la qual cosa dóna una garantia de continuïtat als estudis sobre la recepció de Dante, si més no en l'àmbit de la traducció.

a la forma italiana; però el vers cuinat amb el peu forçat d'aquesta solució em resultava dur, poc expressiu i descolorit. Aleshores, atenint-me a la força popular, viva i directa que té la poesia del Dant, malgrat la seva sàvia i complicada arquitectura, em va semblar que, essent la porta de l'Infern qui parlava, i que en el poema aquestes paraules de la porta, dirigides al condemnat que la travessa, volen tenir una patètica i austera solemnitat, podia interpretar jo d'una manera més viva la intenció dantesca, emprant el "per mi aniràs", forma que té un punt de retòrica de rondalla popular i de cançó; forma, a la meua manera de veure, més viva que el "per mi hom va" i el "per mi es va", i que permet donar al vers la misteriosa pompa musical que demana la grandesa de la porta de l'Infern.» Cf. també, per exemple, la nota següent i la nota al cant V, p. 188-189.

30. Una visió més aprofundida del seu sistema de traducció s'obté del estudi de tota la seva versió de la *Commedia* i, en particular, de les variants entre la primera versió de «L'Infern» (publicada en el diari *La Veu de Catalunya* del juliol de 1935 endavant) i la de 1947 (publicada a Barcelona, Editorial Sallent), com ha demostrat Gavagnin en el seu recent llibre *La letteratura italiana nella cultura catalana*, ob. cit., p. 264-273, on publica també les dues versions (p. 727-893) dels primers vint-i-vuit cants.

31. Dante ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, Barcelona, Proa, 2000.

3. DANTE EN LES POÈTIQUES DE LA MODERNITAT

3.1. *Dante i Sagarra*

L'epopeia romàntica seria difícil d'explicar sense Dante. Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Shelley, etcètera, no haurien pogut construir els seus poemes, els seus viatges de dalt a baix sense l'ajuda tant de la *Commedia* (que per a ells era *Divina*) com del mite de Dante exiliat.³² La mateixa cosa s'esdevé si fa no fa en la literatura catalana del segle XIX, per bé que amb un desfasament que situa el romanticisme català una mica més tard del que hauria tocat. Als esforços de Verdaguer per construir una epopeia catalana contribuïren sens dubte els poemes de Tasso, Milton, Lamartine i, en part, de l'Ariosto, com es pot deduir de les moltes gloses, resums i traduccions parcials que se'n feren en l'àmbit precisament de la cultura catolicoeclesiàstica de la ciutat on el poeta de *Canigó* havia estudiat, és a dir, Vic.³³ La mateixa cosa es pot pensar pel que fa a la seva relació amb Dante, atès que Verdaguer intentà escriure un poema anomenat *Infern*, del qual no resta sinó una breu poesia que duu per títol «L'eternitat de l'infern (Després de llegir a Dant)»,³⁴ que

32. Cf. les importants consideracions tipològiques de Leo POLLMANN en el seu *Das Epos in den romanischen Literaturen. Verlust und Wandlungen*, Stuttgart, 1973 (trad. esp. *La épica en las literaturas románicas. Pérdida y cambios*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 213-258).

33. Aquests intents s'emmarquen dins la poesia èpica vertical o teleològica d'arrel romàntico-catòlica que portà Verdaguer a escriure *L'Atlàntida* i *Canigó*, després d'haver abandonat el projecte d'un poema sobre Colom, esforços paral·lels —per bé que tardans— als que havien fet Lamartine, Hugo i Frederic Mistral amb els respectius *La chute d'un ange*, la *Légende des siècles* i *Mireio*. Pel que fa a l'interès general per l'èpica, cf. el meu article «La *Jerusalem Liberata* de Tasso en la gènesi de *L'Atlàntida* de Verdaguer», *Anuari Verdaguer*, 1986 (1987), I, p. 183-200.

34. Reprodueixo el poema de l'edició de l'amic Narcís Garolera, a qui agraïxo que me l'hagi fet arribar (Narcís GAROLERA [ed.], *Poesies juvenils inèdites de Jacint Verdaguer*, Vic, 1996, p. 176-177): «Al Infern hi ha una portella, / malehïc qui hi entrara; / qui una volta entra per ella / ja may mes ne sortira. / Veura garfis y cadenas /.../ sentirà torments y penas /.../ y entre mitx damnats a onadas / o [...] etern, / fullas secas rombolladas / pel[s] trebolins del infern. / Veura arpias y caymans / y s veura [...] / dins los garfis de sas mans /.../ —Adeu, mare que m criareu; / vos hagues llevat los pits. / Adeu, m[are] que m criareu, / pare y m[are] malehïts. / Al bell mitg un gran rellotge / ab sa pendola tocant, / [...] gegant ferotge / q[ue] las penas va contant. / —¿Duraran gayre las mevas? / Respondra: —;Sempre! —Mes, ¡ay!, / ¿no tindran un punt las trevas? / Respondra: —¡Jamay, jamay!». En aquest text hi trobem una sèrie de citacions més o menys properes a «L'Infern» dantesc: vv. 3-4 → Inf III, 9; v. 9 → Inf III, 101 i 112; vv. 11-13 → Inf III, 10-14; vv. 20-21 → Inf XXXII-XXXIV (Gerió) i també Inf XXXI, 105. Per a altres punts, cf. també Inf III, 85; Inf V, 84; Inf XVI (mai). L'interès de Verdaguer per l'infern no acaba aquí, ja que un dels fragments de *Càntics*, el 133, porta el títol

es fa ressò del títol d'un text de l'any 1836 de Victor Hugo.³⁵ Algunes dècades més tard, la *Commedia* esdevindrà estímul d'un projecte mai realitzat de l'hiperritmòleg Agustí Esclasans, que tenia la intenció d'escriure el *Poema de Catalunya* tot seguint el model dantesca, com confessava l'any 1913 en *La meua vida* (1895-1920).³⁶

Tanmateix, l'intent més sistemàtic de partir de l'estructura vertical, de l'*epos* de la *Commedia*, per bastir un nou poema és segurament el de Josep Maria de Sagarra,³⁷ el qual, un cop acabada la traducció integral del poema dantesca, va començar a compondre *El poema de Montserrat*, és a dir, la seva personal *Commedia*, que havia possibilitat precisament el fet que aquells «sis anys» —per dir-ho amb les seves paraules— «que va viure reclòs en la duríssima escola de la mentalitat dantesca, havia adquirit l'autor aquella disciplina sense la qual potser no li hauria estat possible dirigir-se a la pedra de Montserrat amb tota l'audàcia que la voluntat d'aquest llibre requeria». És molt el treball que caldria fer per a extreure'n els manlleus i totes les formes d'intertextualitat dantesca que traspuen aquests milers de versos. De moment, però, ens acontentarem amb algunes dades. Crec que l'actitud més profunda és la que porta Sagarra a assumir el cant de la fe segura i sincera en un instant en què, tot dominant el mal, ell considera útil de fer un gest extremadament sincer i inequívoc, que és el que trobem en el proemi anomenat «La fe del pelegrí»:

d'«Infern (Laments dels condemnats)»; cf. Manuel ROVIRA i l'amic Jaume MEDINA, «Una prosa juvenil de Verdaguier: *El Sermó de l'Infern*», inèdit, on editen aquest paper verdaguierà, que té molt poc a veure amb Dante i molt amb els sermons d'Antoni Maria Claret.

35. «Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia*», en el qual Victor Hugo s'identifica amb Dante: «*Maintenant, je suis homme, et je m'appelle Dante*».

36. «Precisament aquells dies vaig llegir, per primera vegada, la *Commedia* en l'original italià. Fou per a mi un altre experiment definitiu. Vaig copsar immediatament la grandesa del poema, que restà convertit en un dels meus llibres de capçalera. Hi ha en la meua sensibilitat i en la meua psicologia una vena dantesca, que ha vibrat sempre que s'ha posat en contacte amb el poema diví. L'he rellegit centenars de vegades. Crec que Dant i Goethe —deixant Shakespeare per al teatre— són dos dels màxims poetes "moderns" del món. Poesia + Filosofia + Teologia = Ritmologia: heus ací la fórmula bàsica del meu sistema, fixada després de llegir l'obra de Ramon Llull i de Dant Alighieri. La lectura de la *Commedia* constituí un decisiu pas de gegant en la realització del Sistema. Humanitat i divinitat s'entrellacen, com argolles de cristall i d'or, en els versos dantescos. Qui vulgui ésser veritablement *home*, qui vulgui aprendre a ésser *poeta*, qui desitgi [...] la manera de fer versos ben fets, que llegeixi la *Commedia*». I més endavant: «Una de les màximes il·lusions de la meua adolescència era arribar a escriure un gran poema. La lectura, per exemple, de l'*Eneida*, de Virgili, i de la *Commedia*, del Dant, m'embragaven de felicitat, de grandesa i de sumptuositat. Escriure un formidable poema èpic: el *Poema de Catalunya*».

37. Dec aquesta notícia al bon amic i finíssim lector, a més de poeta, Narcís Comadira.

I és per això que, avui davant el mal
que entre els de la meva època es propala,
en lloc d'ésser estirat pel vil ronsal,
o amagar el cap dessota l'ala;
en lloc d'anar polint l'amable vers
de cara als monstres de l'abisme,
i sentint-me mosquit dins l'univers
que es refà amb el xiulet de l'egoisme,
em decideixo a arreplegar de mi
el que em pugui restar d'entusiasme
i pintar de blau cel i blau marí
l'horitzó de la fe, que en envaí
un negatiu fantasma.

[...]

És per això, i no per res més,
que he procurat manifestar avui dia,
qui sóc, d'on vinc, on dec menar la vida,
quina fe em mou els llavis i quin és
el sentiment que en aquest món em guia.

I no m'estic de dir per endavant
que una raó molt tendra
és la que posa tremolor al meu cant:
abans el verd, el púrpura i el cendra
me'ls feia somniant,
i ara els prenc d'una troca més segura,
perquè al costat del llit meu repòs,
hi ha un altre llit amb una criatura
que duu la meva sang dins el meu cos.

Són molts els elements iconogràfics i estructurals que ens porten a la *Commedia*, començant per la parella composta pel jo líric (el pare) que emprèn el viatge envers Montserrat (el símbol de la muntanya) acompanyat pel fill, que recorda sens dubte la parella Dante personatge - Virgili, per bé que en el cas de Sagarra el jo líric és el que sembla assumir també la veu del mestre que introdueix el noieta i s'introdueix ell mateix en els misteris del símbol.

És per la fe que t'he cridat,
menut company del meu pelegrinatge;
és per entrar en el cor de Montserrat,
i veure sobre el rigorós paisatge,
com el somni esdevé realitat.

Jo sé que tu, de sants i d'eremites,
no en sentiràs l'empremta sobre el llot,
i que l'insecte, en l'imprevist del bot,
et desficiarà les mans petites...
però per tu jo podré veure-ho tot.

Per tu la maltempsada impenitent
les ginesteres no m'estireganya,
i se'm repinta el meu domàs absent.
I ara, fill, encetem nostre pendent,
i el que ens dicti aquest blau de la muntanya,
serà la meva fe, sincerament.

Al llarg del viatge ascensional tots dos van de la trobada amb les bèsties que enraonen (els llops, el cellablanc, etcètera) a l'encontre amb els àngels i la Mare de Déu, passant per Fra Garí, l'orde benedictí i la muntanya tridentina. Tot plegat, és veritat, té poc a veure amb la tripartició dantesca del més enllà, però el viatge iniciàtic és força semblant. Per això el jo líric, com Virgili en el poema de Dante, insisteix constantment al fill que es fixi en el «sentit» de les rocasses, perquè «aquí no hi som per a tafanejar, / i mal que sigui hermètica i avara / la pedra per aquell que ve i se'n va, / si la podem a l'esperit palpar, / veurem com ella l'esperit declara». Aquest advertiment recorda els diversos passatges en què Dante ens convida a no aturar la nostra vista a la superfície de les coses:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani. (Inf IX, 61-63)

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
chè 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l traspasar dentro è leggero. (Purg VIII, 19-21)

En el poema de Sagarra, l'escriptura no és l'única cosa que amaga la veritat sota el vel retòric; la natura de la pedra de Montserrat cobreix el veritable sentit espiritual sota la toska dura, el sentit ocult que la cançó ha de desvetllar. Aquesta revelació de la veritat no té lloc per raons intrínseques a la divinitat, sinó per la presència precisament del fill. De la mateixa manera que Virgili recorda a Dante que s'ha de mantenir amatent, aquí també el pare recorda al fill que tot allò que veu, en concret, els llops i els altres animals que parlen: «[...] és la pedra que els ha ressuscitat, / i és per a tu que els ha tenyit la vida. / Obre els ulls ben oberts / i para bé l'oïda, / perquè estem somniant i estem desperts, / però el que somniem no és cap mentida».

3.2. Dante i el modernisme

«Modernisme» és sens dubte una etiqueta còmoda per a anomenar un conjunt sovint heterogeni de tendències estètiques i moviments artístics, la majoria d'origen francès, que expressen les diferents posicions de les dues i contradictòries tendències dominants en aquest període: l'oposició vida/art i l'isomorfisme de tots els fenòmens de la vida (les famoses *correspondances* de Baudelaire).³⁸ «La “acción conjunta” de estos dos polos los llevará ya a percibir “los textos de la vida” como textos a la vez completos y deficientes, ya a representarse la realidad de su época como una suma de textos deficientes y la vida “normal” (ideal) como una suma de textos organizados según las leyes del arte.»³⁹ L'exaltació de l'art tendeix a fer percebre en aquests textos els límits de la vida, que són descrits amb el llenguatge més expressionista i elevat, mentre que al llenguatge més culte i esteticista, viat sovint d'elements de corrupció i degradació, li toca de descriure el món de la imaginació.⁴⁰ En el cas català, d'una banda copsem en alguns textos una presència conspícua de colors patètics i tràgics, i fins de personatges (Paolo i Francesca, Ugolino, Pier delle Vigne, etcètera) de l'*Inferno* dantesc,⁴¹ i, d'una altra banda, una reutilització del to estilístic i del personatge central de la *Vita nuova* i del *Paradiso*, és a dir, Beatrice. El poeta Joan Maragall interpretava el seu *Comte Arnau* a la llum de les figures infernals de Paolo i Francesca. Jeroni Zanné subratllava la intensitat⁴² i el caràcter lúgubre i realista de l'*Inferno* en un article, «La visió del comte Ugolí», en què, traduint una part dels cants XXXII i XXXIII de la cantiga I, refà el viatge

38. Z.C. MINC, «El concepto de texto y la estética simbolista», en J.M. LOTMAN i l'Escola de Tartu, *Semiòtica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 137-144.

39. *Ibidem*, p. 140.

40. Cf. també R. WELLEK, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, p. 221-244.

41. Una presència, és clar, no exclusiva, per bé que central i paradigmàtica.

42. Jeroni Zanné veu en Dante un exemple de la concentració poètica que ell cerca: «En llengües modernes, Dant Alighieri concentra en cada tersina de sa Comedia efluvis eterns de poesia: ha trobat frases d'intensitat poètica imponderable. La llegenda escrita al damunt de la porta infernal és un exemple de concentració poètica: “Per me si va nella città dolente, / per me si va nell'eternal dolore, / per me si va tra la perduta gente. // Giustizia mosse. / mio alto Fattore; / Fecemi la divina Potestate, / La somma Sapienza e. / l primo Amore. / Dinanzi a me non fur cose create / se non eterne; ed io eterno duro: / Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”», *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 8-9. Dante és una mena de gran codi, menor si el comparem amb la Bíblia, però sens dubte immens i hipergenerador de respostes i de textos nous. La recepció creativa de Dante és força constant en el segle XIX, com ho indica aquesta poesia castellana de Joan Alcover: «¿Por qué, al leer a Dante, devoramos / las páginas sublimes del Infierno, / y nos invade abrumador fastidio / al recorrer el cielo?».

dantesc de les tenebres a la llum, un clar exemple de la polaritat abans esmentada. Aquest escriptor, redactor de *Joventut*, reutilitza les tintes fosques de l'*Inferno* per a pintar la Ciutat Malalta en el poema «Himne a la núvia», del llibre *Assaigs estètics* (1905), l'«Urbs ignota»,⁴³ del llibre *Imatges i melodies* (1906), o la Barcelona del seu temps (vegeu el poema «Barcelonina»), i per a exemplificar la decadència de la societat industrial i de la multitud apinyada als barris metropolitans (tema tan tocat per Casellas i altres modernistes),⁴⁴ amb la qual cosa no fa més que seguir les petges que la literatura dels últims vint anys del segle XIX havia dedicat a l'urbs. Ja Verdaguer l'anomenava Babilònia; Guimerà, l'infern per a la innocència dels muntanyencs immaculats, i els redactors de *Joventut*, juntament amb altres modernistes i regeneracionistes, hi veien la imatge d'un cadàver en descomposició, un cos cancerós.⁴⁵ De fet, en aquest camp podríem parlar d'una wagnerització de Dante, car l'infern dantesc s'identifica amb la societat resultant del lladronicí per part del nan Alberic de l'or del Rin, en la qual l'or transformat en moneda és la clau de la caiguda de la societat en el vici i la corrupció. La nostra civilització és, com un segon estigma caïnà, el fruit d'un delictes, i davant d'ella s'obre el reialme de violetes, el *wallhala* de la poesia en el qual coincidiran el Petrarca de Laura, el Dante de Beatriu i la Brunilda i l'Holda wagnerianes:

I vindrà l'Dant, i, al veure-t noble i pura [referint-se a la núvia]
 l'encís remembrerà de Beatriu
 Salut, dirà, a bella criatura,
 ofegant l'amargor d'un trist somriu.⁴⁶

En contraposició a l'*Inferno* i als seus éssers més significatius i famosos (Paolo i Francesca, Ugolino, Caronte, etcètera), apareixen, sota la influència de la poètica prerafaelita i natzarena,⁴⁷ un estol de dones pures i espiritualitzades que s'inspirem en la figura de Beatriu o bé en la de Laura, les *donne angelicate* per excel·lència. Tot aquest món, amb les gradacions que facin al cas,

43. «És l'Urbs, momia viventa d'un món ultra-real» (v. 1).

44. Cf. L. VIA, «Les ciutats malaltes», *Joventut* (1900) i P. RUCABADO, «Visió dantesca», *La Revista* (1920).

45. Cf. Lily LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, sobretot les p. 71-106.

46. J. ZANNÉ, *Himne a la núvia*, Barcelona, L'Avenç, 1906.

47. Cf., entre d'altres, Hans HINTERHÄUSER, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980; M. A. CERDÀ I SURROCA *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981; J. L. MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975; M. PRAZ, *Il patto col serpente*, Milà, Mondadori, 1972.

el mostren a bastament les poesies i les il·lustracions d'artistes com Pau Milà i Fontanals, Jeroni Zanné, Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol, Raimon Caselles, Apel·les Mestres, Manuel de Montoliu, Eugeni d'Ors, etcètera. Pel que fa aquest material val la pena de recordar els llibres *Nova primavera* (1901) i *Llibre d'amor* (1903), de Manuel de Montoliu, traductor de la *Vida nova* (1903), llibre, aquest últim, que es convertirà en una mena de Bíblia per als decadents i els seguidors de l'esteticisme, com deia A. Cirici Pellicer, parlant de Pau Milà i Fontanals.⁴⁸ Apel·les Mestres situa Dante al bell mig de la seva trilogia *La rondalla de l'Amor* (1912), en què el poeta toscà representa l'amor místic, capaç de superar la mort, mentre que una mica abans Alexandre de Riquer havia fet un *pastiche* en un sonet d'*Anyoransas*, en què citava tres versos de la *Vita nuova*, intertextualitat dantesca que continuarà també en l'obra *Un poema d'amor*.⁴⁹ Jeroni Zanné barreja sovint els dos Dantes, Dante Alighieri i Dante Gabriel Rossetti —el cas més notable és precisament un sonet titulat «Beata Beatrix»—, per bé que en tota la seva obra copsem una devota admiració pel primer, com demostren «El fill pròdig», «Aramprunyà», «A Dante Alighieri», etcètera,⁵⁰ una admiració que, malgrat tot, no arriba a cobrir el seu wagnerisme, ans al contrari, s'hi fon. Reprodueixo la darrera d'aquestes poesies:

Tètric i ombrívol, en la gran Florença,
 ton esprit entre'ls homes viu exòtic;
 passa de l'espavent del balç càdric
 a les altes regions de glòria immensa.

Ales d'arcangel porten ta consciència
 lla on s'apeibaga tot desitg eròtic;
 lla on no regna del güelf la malvolensa
 ni la destrat del gibelí despòtic.

En les alteses pures del món místic,
 la teva sobrehumana poesia
 se fa profunda y greu teologia.

Y per dolçor del balcem eucarístic,
 Beatriu, poncelleta del món físic,
 esdevé pur concepte metafísic.

48. Recordem les traduccions dels sonets a cura d'Alexandre de Riquer, Francesc Matheu, Antoni Rubió i Lluch, L.C. Viada i Lluch, Magí Morera i Galícia, Antoni d'Espona, J. Franquesa i Gomis, Mateu Obrador i Benassar, Alexandre Plana, Josep Leonart i Josep Carner.

49. Més tard fou inclòs al final del llibre *Aplech de sonets* (1906).

50. Els dos darrers sonets són del llibre *Oda a Salomé-Poemes Menors-Sonets* (1911).

Zanné, en l'article «La visió del comte Ugolí»,⁵¹ ja ens havia dat una clara mostra de la polarització infern/paradís, isomorf de l'oposició realitat (urbana) / ideal, que es resolia en la llum immortal que seguia l'aparició de Beatriu, un itinerari ascensional que repetirà en el poema «Himne a la núvia», del llibre *Assaigs estètics* (1905),⁵² que acaba amb l'equivalència Dona = Beatrice = Paradís. En el llibre de 1906, *Imatges i melodies* —en el pròleg del qual torna a esmentar Dante i la *Commedia*, creador i camí, respectivament, de la Bellesa i de l'alta Poesia—, el poema «Una verge» presenta una variació prerafaélita de Beatrice, com també la narració «L'últim amor», on el protagonista s'afigura la dona dins els paràmetres normatius d'aquest moviment:

Tu per a mi ets quelcom més que la dona somniada; ets la resurrecció d'aquells temps que tant anyor. Sols davant els teus ulls immensos, fonts de llum i de joi, negres com una nit eternament fosca, torno a la vida. Sols davant aquest front, noble i seré, rublert de pensament amorosos i bellesa infinida, la tranquil·litat benaurada m'aconso. Sols davant els teus llavis, com dos arcs de foc sobre la blancor del teu rostre, que s'arquegen més quan els meus s'hi acosten, sento batre'l meu cor. ¿I els cabells? Oh, els teus cabells! Son ones de passió antiga i eroica, torrentades de voluptat quan se deslliguen, símbol de puresa quan els reculls sobre la testa amb aire altivol i guerrer. Jo t'estim perquè ets la Bellesa sobirana, dominadora i absoluta. Jo t'estim perquè has travessat aquest món miserable, desdenyosa i quasi invisible, per arribar fins a mi amb l'esclat enlluernador del Sol, amb la claredat misteriosa de la lluna, amb la majestat de les nits estrellades. Jo t'estim perquè trob la bellesa esplèndida de Semiramis i de Cleopatra, i l'encís espiritual de Beatrice i Madonna Laura. Jo m'agenoll davant el teu cos diví com l'eroi grec davant l'ara de Venus. Jo t desig amb la passió gegantina i violenta del faraó per la Verge etiopica. Jo sent per tu l'adoració del cavaller mig-eval per la donzella mística d'oval puríssim i de mirada angelica.

També en «Bianca Maria degli Angeli», del llibre *Novel·les i poemes* (1912), la polarització arriba a convergir en una sola imatge femenina, símbol d'un ésser sexual i alhora infernal com Cleopatra o pur com Beatrice i Laura.

Potser l'obra més significativa de les que han tingut la *Vita nuova* com a model és el llibre de Pere Corominas *Les hores d'amor serenes* (1912), en la introducció del qual l'autor, si de cas calia, confessa el seu deute:

51. A la figura d'Ugolino hi tornarà l'any 1920 amb el poema «Pisa vençuda», del llibre *Aiguaforts i aigües vessantes*.

52. En el pròleg d'aquest llibre, com ja he esmentat abans, parlava un cop més de la intensitat i concentració dantesques.

Abandonada l'obra per molt temps, una lectura de *La vita nuova* del Dante m va tornar a moure la voluntat per continuarla. Per cantarnos en prosa i en vers admirables el seu ideal de dòna, el gran poeta florentí no va vestir-se d'agones pompes imaginaries. El seu foc d'amor animà la figura de Beatriu de tant humana bellesa espiritual, que d'aleshores ençà no hi haurà hagut cap jove enyorat que no trobés en la dòna estimada alguna de les gracies gentils que va veure l Dante en la suposada filla del Portinari.⁵³

Si Corominas paga el seu tribut al Dante de la *Vita nuova* i de la dona ideal, Manuel de Montoliu és, com ja he dit, un dels més fèrvids i fèrtils divulgadors de l'obra dantesca. «Montoliu», comenta Sagarra en les *Memòries*,⁵⁴ «acabava de publicar un primer llibre i una traducció de la *Vita nuova* del Dant. Respirava l'atmosfera de l'*Avenç* i de *Pèl & Ploma* [...]. Montoliu, amb altres exaltats del modernisme i en unes golfes que tenia davant de la catedral el pintor Alexandre de Riquer, llegia i comentava la *Divina Comèdia* i s'emborratxava materialment de Burne-Jones, de Dante Gabriel Rossetti i de tot el preraphaelisme». En aquest ambient la *Vita nuova* —potser per la brevetat i la gairebé total absència de doctrina teològica, ultra la seva gran eficàcia visual— de Dante va tenir una influència tan gran, forta i decisiva (indubtablement superior a la del *Paradiso*), que es transformà no sols en un ideari sentimental i estètic, sinó també en programa polític d'un moviment modernitzador i reformador de la societat, clarament anticapitalista,⁵⁵ que veia en la joventut i en la primavera els símbols d'una nova (renovada) vida. D'aquesta manera la interpretació al·legòrica, tant de Beatriu com del mateix títol de l'obra, creà el paral·lelisme *Vida nova - Ciutat ideal*. Així l'urbs (Babilònia) trobava la seva part positiva en aquesta nova Jerusalem. Maragall, en un article titulat «Vida nova», resumeix alguns aspectes d'aquesta interpretació al·legòrica, tan difosa en aquella Catalunya que creia i confiava en «una nova Catalunya» (nom posat a una revista creada per Aladern), una nova societat, una «nova pàtria», i les volia.⁵⁶ Fins i tot Beatrice esdevindrà símbol d'aquesta nova Catalunya, jove, pura, ideal, que impulsaran tant modernistes com noucentistes.

Ara bé, el fet que Beatrice (com Laura) sigui difunta, transfigura de llum fúnebre aquesta part diguem-ne més solar i lluminosa de la influència dan-

53. Pere COROMINAS, *Les hores d'amor serenes*, Barcelona, L'Avenç, 1912, llibre al qual dedicaré el meu proper estudi sobre *La «Vida nova» de Dante a la Catalunya nova*.

54. J.M DE SAGARRA, *Memòries*, ob. cit., vol. I, p. 261.

55. Cf. L. LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, ob. cit.

56. Cf. la revista *L'Atlàntida*, 1990, on hi ha articles tan significatius com aquests: «Pàtria nova», «L'Idea nova», «Cançó nova».

tesca, perquè la majoria de les figures femenines dels preraphaelites són una mena de sincretisme entre la Mare de Déu i la criatura espectral entre la vida i la mort, que tan bé va representar E.A. Poe amb la seva Ligeia o, potser encara millor, Hawthorne amb Beatrice, la bellíssima i monstruosament verinosa filla de Rappaccini, o bé Baudelaire o Wedekind amb algunes de les seves figures femenines.⁵⁷ Aquest aspecte ens torna a portar a les portes de l'infern, per bé que interioritzat, perquè precisament en aquest món ambigu, fet de damnació espiritualitzada i sublim, Gabriel Alomar situa els amants de la seva «Selva animada», del llibre *La columna de foc* (1911), en què trobem moltes referències dantesques, però sobretot aquests versos claríssims: «[...] o la dantesca selva dolorosa on cada tronc és un etern suplici», que remetien òbviament al cant XIII de l'*Inferno*. Això fa més entenedors i transparents els versos immediatament anteriors:

Les soques se cobreixen de parpelles
per on guaiten la vida mil incògnits
esperits que ressenten l'esglaiosa
presència de la mort. A cada fulla
una visió s'hi posa.⁵⁸

En 1894 Torras i Bages, dos anys després de publicar *La tradició catalana*, començà una sèrie de conferències al Círcol Artístic de Sant Lluç, la primera de les quals fou dedicada a la fruïció artística, la segona la titulà «De l'infinit i del límit en l'art» (1896) i la tercera, «Del verb artístic» (1905). En aquestes conferències, el futur bisbe de Vic no es limità a expressar el seu ideari estètic, ja que les xerrades formaven part d'una croada del tot organitzada i bel·ligerant contra les tendències artístiques i estètiques del moment: en primer lloc, contra l'estètica panteïsta dels modernistes (rosa-creus, preraphaelites, l'art per l'art, etcètera) i en segon lloc, contra l'estètica positivista (Taine i el realisme). Més tard incorporà una crítica tant de Wagner com sobretot de Nietzsche. El combat contra aquestes actituds filosòfiques i artístiques, considerades negatives, es fonamentava en una sèrie d'autors —d'autoritats— que combinen una extraordinària capacitat tècnica i expressiva amb una enorme força visionària: «L'artista no és solament un home

57. El mateix Zanné a *Assaigs estètics* (ob. cit., p. 45) té un sonet anomenat «Rosa d'infern», referit a una dona, «la rosa impura», en què hi ha la mateixa contraposició: «ella té el cor de monstre, de Venus la figura».

58. La cançó acaba fent referència concreta a la remor del bosc: «Sols queda, en la dolçor de l'hora augusta, / ressonant vagament, la fervorosa / cançó que eleven els fidels ramatges / a la incompresa i maternal natura».

traçut: és un vident, un contemplador de l'invisible que ell fa visible als demés homes per virtut de qualitats natives de son esperit». Dante és un d'aquests artistes que «poetitzant d'una manera meravellosa, aquestes altes veritats, canta com tot lo existent és un resplendor del Verb».⁵⁹ Els versos «*Così fu fatta già la terra degna / di tutta l'animal perfezione*» destrueixen, segons l'opinió de Torras i Bages, tot l'art panteista i el positivista, i demostren «com l'Art humà per excel·lència, la interpretació de la bellesa en el món, sols pot fer-la dignament el qui estigui posseït d'aquella admirable doctrina d'origen sobrenatural, que dóna llum per a conèixer "*tutta l'animal perfezione*"». És a dir, només l'artista cristià pot ser capaç de veure veritablement l'Infinit i la bellesa. Dante és, en aquest sentit, fora dels teòlegs, «l'home que més ha tingut la visió de l'infinit en la contemplació de l'univers»; per això «l'Alighieri serà sempre el poeta màxim de la teologia cristiana».

Maragall, que llegia la *Commedia* en l'edició Sonzogno (1890), a començaments de segle preparava els esborranys d'un dels textos cabdals de la recepció explícita de Dante, *Elogi de la poesia*,⁶⁰ que d'alguna manera fa de pont entre el moralisme intolerant de Torras i Bages i l'atracció estètica que els modernistes sentiren per l'arbitrarisme de les figuracions dantesques. En Maragall no trobem cap relació clara entre poesia vera i cristianisme, si no és d'una manera un xic indirecta i, per tant, molt més lliure, espontània i panteista. En els capítols VII i VIII de l'esmentat assaig, per exemple, la *Divina Commedia* esdevé el gran exemple de l'emoció de la poesia, de l'or poètic, del llampegueix de la paraula viva que pot contraposar a les crítiques que ha suscitat la seva teoria de l'espontaneïtat artística, demostrant que la *intenció* constitueix una perversió (més ben dit, *la* perversió) en l'elaboració de la poesia, perquè el ritme i la innocència vital són les úniques forces que es contraposen als raonaments i als càlculs. En el capítol VIII, en canvi, l'amor de Dante per Beatriu es converteix en al·legoria de la creació artística, com un desig de la forma bella, que porta a estimar la dona per mitjà de la seva forma i a estimar Déu mitjançant les formes de la natura. Les tres bases de la poesia de Maragall (espontaneïtat, sinceritat i puresa) troben en Dante una explicació i un model. Maragall, en aquest sentit, s'insereix en el debat, encara viu en aquells anys, sobre l'autonomia de l'art, que havia vist enfrontats,

59. Josep TORRAS I BAGES, *Obra completa*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 199, p. 234. Cf. també vol. I, p. 447 i ss. i 587 i ss.; vol. III, p. 234 i ss., 264 i ss., 275 i ss., 322 i ss., 537 i ss.

60. Vegeu l'edició crítica i els interessantíssims comentaris de Lluís QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

d'una banda, els modernistes i, de l'altra, l'Església (Torras i Bages, Milà i Fontanals, etcètera). Maragall pren posició contra l'art útil, amb una finalitat determinada, que deriva de la teoria estètica de la Il·lustració, però alhora se separa de les tesis modernistes, perquè allò que li interessa de Dante no és el contingut, edificant o no, és a dir, les idees, sinó la intenció, la forma.⁶¹ Per això no deixa d'insistir una vegada i una altra que, en l'execució, les doctrines ideològiques o religioses deixen pas a la poesia: a l'espontaneïtat, a la sotragada. Dante, que potser volia fer el poema més allunyat possible de la realitat, va fer el poema més ple de llum d'aquesta terra.

En els darrers anys del segle XIX, un altre autor que esdevindria un dels narradors més importants de la prosa noucentista, Joaquim Ruyra, no tan sols tradueix el cant I de l'*Inferno* i el sonet VIII de la *Vita nuova*, sinó que Dante esdevé «un dels principals agents inspiradors de la seva obra i dels seus conceptes lingüístics», com afirma l'estudiosa del contista, Maria Lluïsa Julià.⁶² Si en l'any 1928 Ruyra utilitza Dante com a exemple central de la seva concepció literària i finalment, en 1929, l'integra de ple dins *Sociòlegs d'Inferno*, de fet, ja en algunes narracions romàntiques dels anys 1870-1880 la constant referència del jove escriptor gironí és la *Commedia*. Entre els textos que integren *Marines i boscatges*, per exemple, copsem el simbolisme de la figura del con invertit d'alguns meteors de «Mànegues marines» o del descens d'una muntanya en «Avis misteriosos».⁶³ Ara bé, en el conte «Sota la pedra», escrit en la mateixa època que «Però plovia» (vers 1891-1895),⁶⁴ és on es fa més evident la petja dantesca, perquè el protagonista-narrador, servint-se dels mecanismes del somni, explica un viatge-visió al més enllà de la mà de Dante, el qual, convertit en un nou Virgili, mena el protagonista —que interpreta al seu torn el paper de Dante— a l'infern, més ben dit, a un lloc determinat de l'espai infernal, on uns eclesiàstics purguen els pecats, encastats dins una roca sobre la qual es llancen amb gran furor les bèsties infernals, provocant en els seus cossos un dolor immens, que esclata en una cridòria eixordadora. El mecanisme al·legòric, basat en diversos moments de l'*Inferno* referents a la crítica anticlerical (els cants X, XIX i XXIII, princi-

61. Ignoro si hi ha cap estudi sobre la lectura maragalliana de De Sanctis, però crec que seria oportú acostar el concepte de «forma» d'ambdós per copsar-ne la proximitat.

62. Pel que fa a Ruyra, cf. Lluïsa JULIÀ, *Joaquim Ruyra, narrador*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 228-233. A la pàgina 232 llegim: «L'homenatge que Ruyra ret a Dante no és puntual, sinó que s'articula com un dels principals agents inspiradors de la seva obra i dels seus conceptes lingüístics».

63. M. Lluïsa JULIÀ, *Ruyra inèdit*, Girona, Ajuntament de Girona, s. d.

64. *Ibidem*, p. 80-83.

palment), els éssers i els elements infernals al·ludits (cants IX, XVIII [Mablebolge «*lo sasso tetro*»] i XIX), a la por de l'*actor* (cant XXIII) i, al final, del *Paradiso*, es converteix de fet en una filípica, tanmateix molt dantesca, contra l'Església corrompuda, la qual, malgrat tot, no ha aconseguit d'enfosquir completament el cel blau que brilla sobre l'infern, marcant, per tant, el camí ascensional dels veritables creients.

La poètica subjacent a aquesta narració la trobem en la conferència «Art i moral» —l'última formulació teòrica important de Ruyra—, en què aquest no sols converteix l'obra dantesca en l'eix central de les seves pròpies pautes artístiques, com ja havien fet altres autors contemporanis —«l'obra artística ha de satisfer la intel·ligència [...]. Sols per aquesta via aconseguirà l'autèntica bellesa, la més pura i la més perfecta: la de la contemplació de les idees que l'autor ha volgut plasmar»—, sinó que, confessant que això implica un esforç intel·lectual que poques vegades ha fet, atorga a Dante l'habilitat més gran en el camp literari de l'al·legoria, «que ha plasmat la Teologia Catòlica en formes sensibles, concretes, semipalpables, vives, animades i dramàtiques. Excel·lí en aquest art en tanta manera, que el graduo com un dels tres mestres màxims de la literatura universal [al costat d'Homer i de Milton]». ⁶⁵

3.3. *Dante en la poètica noucentista*

Dante constitueix també per a la poètica noucentista catalana una pedra angular. Només cal esmentar que una gran part de les manifestacions i els escrits fets en ocasió de l'aniversari dantesco de 1921 provenien de persones relacionades d'alguna manera amb aquesta tendència estètica, com ho demostra el fet que almenys dues de les revistes d'aquest grup dediquessin un número extraordinari a la commemoració. ⁶⁶ Malauradament l'actual estat dels estudis sobre les obres de creació dels millors autors d'aquest període no ens permeten encara d'analitzar en profunditat el diàleg de Carner, Guerau de Liost, López-Picó, Foix, Riba, etcètera, amb Dante, per bé que intuïm que no seran poques les sorpreses que ens reservarà aquesta recerca. ⁶⁷ A tall d'exemple,

65. «Art i moral», en Joaquim RUYRA, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, ²1964, p. 769-770.

66. L'any 1926, a més, coincidint amb el centenari de sant Francesc, Octavi Saltor publicà un article en *Revista de Poesia* titulat, «De sant Francesc al Dant», en què es llegeix: «Sant Francesc és a la mística ço que a la teologia és el Dant».

67. Caldria analitzar amb tot detall, per exemple, la presència i el paper de Dante en l'obra d'Eugeni d'Ors, el qual s'identificà sovint amb Dante personatge-*viator*, com ara en *Lletres a Tina*, de 1914, en què la dama que l'acompanya, Tina, que també és morta, esdevindrà

en l'elegia IX del llibre *Elegies de Bierville* (1942), de Carles Riba, de qui ja hem esmentat el seu «Dante i la dona», és evident, i ja ha estat observada,⁶⁸ la transcripció d'Inf XXVI, 129:

Homes que vau mesurar i acomplir accions més que humanes
per merèixer l'orgull d'esse' i de dir-vos humans,
jo em reconec entre els fills de les vostres sembres il-lustres:
*sé que no fórem fets per a un destí bestial.*⁶⁹

Riba tradueix la veu de l'Ulisses dantesca («*fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza*») amb una intenció no tant metafísica, però, com política i moral. S'hauria d'aprofundir en el paper de la visió dantesca d'Ulisses també en l'elegia VII d'aquest llibre, en què s'estableix una comparació entre el viatge de l'heroi homèric i el del jo líric exiliat per causa de la guerra civil espanyola, i en la dialèctica entre les *Elegies* i, d'una banda, la *Commedia* —recordem que el primer vers de la primera elegia («Era secret el camí...») estableix ja un diàleg directe amb el primer vers de la *Commedia* («*Nel mezzo del cammin...*») i sobretot amb el vers 21 d'Inf III («*mi mise dentro*

la seva Beatriu. Igualment Teresa, en *La Ben Plantada* (1911), havia estat modelada, en part, sobre la imatge de Beatriu, passada pel racionalisme burgès de l'estètica noucentista. En aquest moment em resulta difícil de conèixer el paper exacte de Dante en el pensament estètic d'Ors, perquè la seva escriptura fragmentària en dificulta l'anàlisi. Sabem clarament que Dante era per a ell una autoritat (igual que Goethe) en el seu particular cànon literari i cultural, i, a més a més, el fundador de tot l'al·legorisme medieval i modern (*Glossari 1906-1910*, p. 1046), i que en coneixia l'obra, ni que fos mínimament, com també que havia llegit alguns estudis crítics sobre la seva figura: esmenta, per exemple, el llibre de Vossler, que havia llegit en la versió italiana. En aquest sentit és interessant de fer la comparació entre les versions catalana i la castellana de *La Vall de Josafat*: en la darrera hi trobem moltes més citacions del toscà. Malgrat tot, hi ha un fragment de 1910 (*Dietari 1906-1910*, p. 1255) en què el cita com a fonament de la seva estètica arbitrària, elevada a una xifra de l'estètica noucentista: «Arbitrarietat, Arbitrari. Fins al 1905 aquestes paraules corresponien a un judici moral, a un judici de valors, i tenien una significació pejorativa. D'ençà del 1905 va estenent-se més cada dia aquest seu ús com al corresponent a un judici metafísic, un judici d'existència, i amb una significació més aviat encomística [...], fins a l'Eduard Marquina, que, en el seu magne "Vendimion", canta així al Dant: «*Alma de formación, cosa latina, / juntó en sí mismo todos los contrarios, / y su vida fue güelfa y gibelina. / Plasmó la nueva lengua, y a los varios / giros del verbo, trajo la divina / plenitud de los gestos arbitrarios*».

68. Cf. F.P. VERRIÉ en la seva intervenció sobre les *Elegies*, D. JOU - V. PANYELLA (eds.), *Homenatge a Carles Riba. 50 anys de les «Elegies»*. Poesia. Estat de la qüestió, Barcelona, 1993, p. 21. Precisament sobre la importància de la figura de l'Ulisses dantesca en Riba treballa Eduard Vilella.

69. La cursiva és meua.

a le segrete cose») — i, de l'altra, el *topos* del pelegrí, representat tant pel Dante actor de la *Commedia*, com pel mite de Dante, l'exiliat per excel·lència, que tanta força ha tingut d'ençà el romanticisme. A més, caldria analitzar amb més profunditat el diàleg de Riba amb l'obra dantesca en els altres llibres i, sobretot, a les *Estances* (1919-1928), on hi ha un predomini d'estilemes estilovistes, com ha estat repetit sovint però no pas indagat mai.

3.4. Dante i Salvador Espriu

En la poesia contemporània de mitjan segle XX, Salvador Espriu és la veu més important del dantisme creatiu. Al llarg de la seva obra, sobretot en la de la postguerra, establirà un intens diàleg amb la *Commedia* i, en concret, amb algunes de les figures infernals. Un profund treball d'identificació de fonts i d'interpretació ha estat fet ja per la gran estudiosa del poeta, Rosa Maria Delor, en «Fonts dantesques a l'obra de Salvador Espriu»⁷⁰ i en les notes que acompanyen l'edició de l'obra *El caminant i el mur*.⁷¹ Són uns estudis importantíssims i imprescindibles per a qualsevol ulterior indagació sobre la relació entre els escriptors toscà i català. En el primer estudi, Delor parteix de la base que el fitxer de citacions de fragments d'obra aliena que Espriu compilà i que més tard revisà (l'any 1947) té un valor hermenèutic determinant, sobretot pel que fa a Dante, del qual n'hi ha un bon grapat. No hi ha cap dubte, doncs, que Espriu coneixia molt bé el poeta toscà —sobretot la *Commedia*— i que moltes de les fonts que Delor identifica i valora són segures, com ho són també les conclusions interpretatives, pregoníssimes, que en treu. Aquests moments feliços, però, no n'amaguen —si més no per a mi— d'altres en què la voluntat de trobar una base filològica a un paral·lelisme esdevé arriscada, no perquè Espriu en aquell punt determinat no pogués ser acostat a Dante, sinó per una qüestió de tipus metodològic. La necessitat de cercar una base textual segura als paral·lelismes —cosa potser innecessària en molts punts— depèn en última instància de la importància que Delor ha decidit d'atorgar inicialment a les fitxes dantesques d'Espriu i, a parer meu, desvia la recerca de terrenys hermenèuticament més fecunds, com podrien ser el pes específic, el funcionament i la funció del mecanisme de l'al·legoria en el poeta català en relació amb l'al·legorisme de l'italià, cosa que emparentaria Espriu amb un determinat corrent del dantisme modern (Eliot, Montale, etcètera). Encara que

70. Giuseppe GRILLI (ed.), *Atti del Convegno internazionale «Ramon Llull, il lullismo internazionale, L'Italia»* (Napoli, 30-31 marzo, 1 aprile 1989), Nàpols, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXIV, 1, 1992, p. 485-513.

71. Salvador ESPRIU, *El caminant i el mur* (edició i notes a cura de Rosa M. Delor i Muns), Barcelona, Edicions 62, 1989.

Delor no teoritzi la interrelació —la dependència— de la concepció espriuana respecte a l'al·legoria del model dantesco, ens recorda repetidament el sentit «simbòlic» que s'amaga sota el vel dels versos o de les estructures dels llibres, com ara el valor que atorga a la numerologia en el llibre *Mrs. Death*.⁷² De fet, l'àmbit al·legòric en Espriu i, en concret, en *Mrs. Death*, l'estudiosa ja l'havia analitzat, confrontant-lo amb Dante, en l'apartat «Al·legoria contra metàfora», del capítol «Del llot al vol angèlic. *Mrs. Death* (1945-1951)», del seu llibre *Salvador Espriu o «el cercle obsessiu de les coses»*.⁷³

De les moltes possibilitats de reflexió que ens indica Delor, i sense excloure la línia de continu aprofundiment en el viatge dantesco al llarg dels quatre llibres de postguerra (*Mrs. Death*, *Les hores*, *El caminant i el mur* i *Final del laberint*), cal que ens concentrem sobre *Mrs. Death* (1945-1951) —que Espriu considerava «una petita *Comèdia* amb els seus Paradís, Purgatori i Infern»—, llibre en el qual, segons Delor, «Espriu focalitzarà els seus poemes des de la perspectiva d'un jo poètic indeterminat, masculí, però que més tard s'identificarà amb Paolo, i a través del qual expressarà el seu judici vers els raonaments i justificacions de Francesca per una banda i, per l'altra, i en un primer nivell de lectura, ens farà arribar la seva visió negativa de la passió amorosa i del matrimoni». Heus ací el text:

PAOLO

Bon dia. Potser calma
l'aspre vent, i més lentes,
suaus, acompanyades,
vindran les noves hores
d'avui. Intentaríem,
si fos cert, d'esguardar-nos,
a la llum, aquells rostres
envellits per vestigis
del fosc torb: però sempre
els ulls fidels, antigues
veus d'amor que retornen
amb el senzill bon dia.

Ai, engany d'esperances,
llavis damunt de llavis
ja tan closos! Partíem
junts al vespre, ho sabies?

72. «Fonts», art. cit., p. 491-492.

73. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 163-170.

Però no ens concedien
 cap repòs. Ara necis
 em pregunten, en veure'm
 turmentat, lamentable
 ombra de mi, si estimo.
 No responc i, per l'ample
 volta del nostre somni
 maleït, de seguida
 m'allunyo, recordant-me
 amb tu, en el vol únic.

Aquest poema és farcit de referències lexicals, sobretot del cant V de l'*Inferno*, que és on apareixen els adúlter més famosos de la història de la literatura, Francesca da Rimini i Paolo Malatesta, personatge, aquest últim, que dona títol al poema d'Espriu. Per exemple, les dues referències al vent («aspre vent», «fosc torb») que remetent sobretot a la «*bufera infernal, che mai non resta*» (Inf V, 31) però també en «*l'aspro martio*» (Inf V, 6) i en «*l'aere maligno*» (Inf V, 86); les «antigues / veus d'amor que retornen», sota les quals podem copsar el passatge en què Francesca fa esment del moment de més intensitat de la seva vida amorosa: «*Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria*» (Inf V, 121-123); l'«engany d'esperances», que hem de llegir amb «*Galeotto fu'l libro*» (Inf V, 137), o el vers «els llavis damunt de llavis / ja tan closos», que recorda un dels versos més memorables de la poesia universal: «*la bocca mi baciò tutto tremante*» (Inf V, 136); o bé aquella «lamentable / ombra de mi», que remet als molts moments en què Dante fa servir el mot «ombra» per a referir-se al personatges ultramundans ja des del primer cant, en què Dante, en trobar Virgili per primera vegada, li diu: «*qual che tu sii, od ombra od omo certo*» (Inf I, 66) i, principalment, Inf VIII, 48 («*l'ombra sua qui fu'rosa*»), o el «vol únic» del darrer vers, que es refereix, entre altres elements, a les imatges ornitològiques amb què Dante construeix la part central del discurs sobre la passió amorosa —recordem els «estornells» i les «grues» dels vv. 40 i 46— i, en primer lloc, a aquells dos éssers que «*paion sí al vento esser leggeri*» (v. 75) i que «*quali colombe dal disio chiamate [...] vengon per l'aere, dal voler portate*» (vv. 82-84). Aquell que, fins a la hipòtesi de Guglielmo Gorni, era considerat per la crítica el gran mut de la història de la literatura,⁷⁴ Paolo, cunyat de Francesca de Rimini, amb qui cometé l'adulteri que provocà el seu assassinat, ara ens parla en primera persona del record de la seva experiència eròtica des d'una situació personal i col·lectiva,

74. De fet, ella és la qui parla tota l'estona, utilitzant, en canvi, el pronom personal de primera persona del plural *noi*.

dominada per «*l'aspro diserto*» (Purg XI, 14) de la mort. Ara bé, com ens ensenya molt bé Delor, aquesta expressió literal de la passió amorosa amaga un significat *altre*, diferent: «Quan Espriu s'expressava en termes d'*amor* ho feia tan sols per referir-se a la seva llengua i al seu país: "la meva gran passió és la nostra llengua catalana, una passió que he anat afinant, depurant i augmentant en el transcurs dels anys"». ⁷⁵ En base a aquesta hipòtesi, altament suggestiva i molt encertada, si el poeta Espriu ocupa el lloc de Dante, i Catalunya o la llengua catalana, el de Francesca, amb qui el poeta se sent lligat sentimentalment i *passionalment*, el marit d'aquesta, Gian Ciotto Malatesta, representaria l'Estat espanyol, el govern franquista, al qual Catalunya és vinculada *jurídicament* i que, en no admetre cap mena d'amor extraconjugual, elimina de soca-rel el problema matant el poeta i la dama.

El pensament i la sensibilitat d'Espriu són plenes de la *Commedia*, al llarg dels anys de la immediata postguerra. En el llibre *Les hores* (1934-1951) en què, amb l'afegit de 1954 també podem trobar una divisió tripartida i que és encapçalat per una citació de *Purgatorio* XIV, 4 («*Non so chi sia, ma so ch'ei non è solo*»), que respon a la pregunta dels versos 1-2: «*Chi è costui ch'è'l nostro monte cerchia / prima che morte li abbia dato il volo*»), en la qual Espriu resumeix la seva experiència de mort viscuda per mitjà de dues persones estimades, el seu amic i poeta Rosselló-Pòrcel i la seva mare, el poeta fa un viatge al més enllà, acompanyat de la poesia, instrument amb el qual cerca la seva reintegració històrica i un camí intel·lectual vers una felicitat religiosa per bé que heterodoxa. No hi ha cap dubte que en el viatge sobre el qual es modelen aquest dos primers llibres, l'infern —representat per la guerra civil espanyola, l'exili exterior i interior i el desert («*l'aspro diserto*») polític, anímic, cultural i lingüístic de la postguerra— hi ocupa un lloc central. En contraposició, en aquestes mateixes obres s'hi invoca la via purgatorial per a resoldre la difícil prova de la salvació personal.⁷⁶ Per això, just abans d'entrar en la tercera part, *El caminant i el mur* (1951-1953), llibre en què el jo líric (un pelegrí exiliat del seu món) es nega a continuar el seu viatge fins al Paradís i invoca un retorn a la Pàtria antiga,⁷⁷ en el poema «Just abans de Laudes»

75. «Fonts», art. cit., p. 304.

76. Dels quaranta poemes de *Mrs. Death*, Delor n'atribueix vint-i-cinc a «L'Infern», deu a «El Purgatori» i cinc a «El Paradís».

77. Delor relaciona —significativament pel que fa a la seva metodologia crítica— el «caminant» del llibre *El caminant i el mur* amb un text posterior de *Les roques i el mar, el blau*: «Perquè aquesta vida nostra, sovint tan dura i amarga, és l'únic fràgil suport de la breu misèria de l'home, el prim envà alçat entre ell i l'enigma d'un basardós camí de retorn», en què podem descobrir «una lectura profunda d'*Inferno* I, 1-9, a partir del mots *camí, nostra vida, dura i amara*».

(«Benignament sóc ara guiat») hi trobem precisament una citació de *Purgatorio* II, 102 —«*Benignamente fu' da lui ricolto*»—, amb què Dante recorda el moment en què l'àngel l'introduí al purgatori. En aquest sentit també és significativa la insistència d'Espriu en les imatges de l'arribada de l'alba i de la sortida a la llum —símbols d'una esperança que el jo líric espriuà ja no vol individual, sinó col·lectiva—, per mitjà d'aquell vers de Dante que agradava tant a Maragall, «*Connobbi il tremolar della marina*» (Purg I, 117), en què el toscà descriu l'alba que anuncia el final de l'experiència infernal. Aquest vers ha deixat una petja en diversos llocs de l'obra espriuana (*Llibre de Sinera*, XIX, 7-8; XXIV, 1-3; *Final del laberint*, XVIII, 1-5, etcètera), i també en el poema «Només un arbre, a la vorera, porta...», de la *Imitació del foc* de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, gran amic d'Espriu, amb qui compartia la passió per Dante.⁷⁸ Aquesta imatge retorna sovint dins la curta obra del mallorquí fins al final del seu recull de poemes:

Escolto la secreta
 harmonia de l'aire
 i l'ardor que tremola
 d'unes grans aigües lliures.

Em sembla particularment profícua la interpretació dels versos «Oh, les aspres / desolades paraules», (versos 9-10) del poema XXXIV («No revenen les aigües ni a Meribà») del llibre *El caminant i el mur*, a partir del model lingüístic «aspre» que Dante posa en pràctica en la rima XLVI: «*Così nel mio parlar voglio esser aspro*», en què «la violència de l'experiència es tradueix en una violència verbal». De fet, el model lingüístic dantesco, caracteritzat pel plurilingüisme, «autoritza Espriu a la utilització de registres de llenguatge diferents segons el contingut: un estil *dolce* que conviu dialècticament amb un estil grotesc que en ell és la traducció de les rimes aspres» i de gran part del llenguatge de l'*Inferno*.

78. Una coneguda d'Espriu explicava que aquest i Rosselló-Pòrcel es desafiaven mútuament a recitar de memòria cants sencers de la *Commedia*. Cf. Rosa Maria DELOR, *La mort com a intercanvi simbòlic. Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Salvador Espriu: diàleg intertextual (1934-1984)*. Rosselló-Pòrcel també pren de Dante el tema del viatger místic a un món infernal en el poema «El captiu» («Em trobes en camins alts i salvatges...»), on el jo líric camina per una mena de selva oscura en la qual ressonen clarament alguns versos dantescos, com «nauxer d'aquesta lívida llacuna», que tradueix «*al nocchier de la livida palude*», referit a Caront, (d'*Inf* III, 98) i, abans, aquell «Presoner! Oblida la platja deserta!», que també recull Espriu en *Cementiri de Sinera*, XXI: «Lliures cavalls a l'alba / per la platja deserta», que calquen: «*ripresi via per la spiaggia deserta*» (*Inf* I, 29).

4. CONCLUSIÓ

Aquests són alguns exemples (en els àmbits de l'epopeia romàntica i d'alguns moments cabdals de les poètiques del segle finat) d'un treball hermenèutic gairebé tot per fer o per aprofundir, que hauria de passar també per l'obra de poetes més joves, com Narcís Comadira, en el seu eliotià *Passeigs pels bulevards ardents* (1974),⁷⁹ Pere Gimferrer,⁸⁰ l'Antoni Marí d'*Un viatge d'hivern* (1989), encapçalat precisament per un epígraf tret d'Inf III, 4-18,⁸¹ i Maria-Mercè Marçal, que en la novel·la *La passió segons Renée Vivien* (1995)⁸² ens fa viure l'emmirallament de la protagonista en algunes figuracions dantesques (Paolo i Francesca, Beatrice) i la seva identificació amb l'exiliat Dante, perquè la protagonista mateixa, anglesa de naixement i anomenada realment Pauline Mary Tarn, s'autoexilià a París, on prengué la poetessa francesa Renée Vivien («Ell també va ser un exiliat!», com recorda en la seva autobiografia). Pauline va escriure, a més d'un gran nombre de poesies amb importants referències dantesques, la novel·la *Una dona m'aparegué*, fruit de la seva obsessió des de joveneta per l'obra de Dante i, especialment, per la *Commedia*, en què cercava explicacions, sobretot de la passionalitat amorosa,⁸³ i que aprenqué a desxifrar mitjançant el prisma de l'altre Dante, Dante Gabriel Rossetti, i de les seves dones prerafaelites, en primer lloc, de la seva «Beata Beatrix». En aquest text narratiu de Pauline —el títol del qual prové de *Purgatorio* XXX, 32—,⁸⁴ convertit en la novel·la de Maria-Mercè Marçal en l'objecte per excel·lència de les indagacions referencials i les reflexions sobre la vida amorosa i sentimental de la protagonista per part dels diversos personatges que la coneixien o que hi tenien relació, assistim, entre altres coses, a la recodificació del codi èròtic masculí en l'àmbit lèsbic, un àmbit que, a diferència dels textos «masculins» —sovint pornogràfics— en què apareixen amors sàfics, es mostra amb tota la seva gran riquesa de matisos i de contradiccions

79. Ara, en Narcís COMADIRA, *La llibertat i el terror*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

80. Pel que fa a Pere GIMFERRER, cf. entre altres papers, *Dietari 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

81. Antoni MARÍ, *Un viatge d'hivern*, Barcelona, Península, 1989.

82. Maria-Mercè MARÇAL, *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona, Proa, 1995. Agraeixo a l'amiga Lluïsa Julià que m'hagi indicat aquesta referència bibliogràfica dantesca.

83. Com ara l'anàlisi de la «gelosia» (p. 279-280) a la llum d'una reinterpretació del famosíssim vers del cant V de l'*Inferno*: «Amor, que a cap amat d'amar perdona», que la protagonista creu, en contra de les lectures més corrents, que caldria entendre d'aquesta manera: «Amor que no perdona a cap ésser que és amat».

84. Podríem trobar el mateix sintagma en molts altres llocs de l'obra dantesca, sobretot en *Vita nuova*, caps. 2, 3 i 9 i Purg XIX, 26.

(corporals i espirituals, sublims i terrenals), derivades en gran part d'uns codis i unes paraules d'origen masculí, sota els quals la dona enamorada d'una altra dona cerca d'autorepresentar-se més fidel i, per tant, menys definible i ambigua.

Aquestes obres recents demostren que Dante continua sent una de les fonts importants per a la creació de nous textos, per bé que no en la mesura que ho havia estat des del final del segle XIX fins a la primera meitat del segle XX, en què la figuració dantesca i la tècnica al·legòrica havien estat uns elements cabdals per a construir noves poètiques. És clar que, malgrat tot, els diversíssims tipus de textos que tenen com a hipertext l'obra dantesca parteixen sobretot d'alguns «mons de ficció», dantescos més que no pas de la seva *texture* —per utilitzar la terminologia de Dolezel, que ens ha servit de guia—, encara que, en aquest darrer àmbit, no hauríem de perdre de vista que, generalment, hom no tendeix a imitar la «lletra» tant com el gest, és a dir, l'actitud de fons, com en el cas del plurilingüisme, al qual ja he al·ludit.

QUADERNS



fjm

**FUNDACIÓ
JOAN
MARAGALL**
CRISTIANISME I
CULTURA

Editorial Claret

