visat.

Primavera 2017

Anostrar Petrarca

Miquel Desclot

Com ja he explicat algun cop, vaig començar a traduir sonets de Petrarca d'una manera tan impremeditada que no vaig tenir temps de plantejar-me criteris específics per a aquella feina que semblava ocasional. Necessitava uns quants sonets del gran toscà per a una conferència sobre el madrigal italià del segle XVI, i em vaig trobar que dos o tres d'aquells sonets no s'havien traduït mai al català; de manera que m'hi vaig posar sense pensar-hi gaire, per cobrir ràpidament una necessitat immediata. Però aquell començament va tenir conseqüències també immediates, i al cap d'un any ja havia acumulat prou traduccions de poesies del *Cançoner* que no s'havien traslladat mai al català per pensar a publicar-les d'una manera o d'una altra. En aquell punt, un dia vaig tenir la debilitat d'ensenyar-les al poeta Ángel Crespo, reconegut responsable d'una *Divina comedia* i un *Cancionero* en castellà, i l'home de seguida em va convèncer, amablement però severament, de no conformar-me amb aquell tast i d'emprendre sense dilacions la traducció de tot el *Cançoner*. Haig de confessar que, per estrany que pugui semblar, la idea ni tan sols no m'havia passat pel cap, però l'engrescament del poeta castellà se'm va encomanar amb facilitat i d'aquesta manera tan senzilla vaig acceptar l'envit sense més embuts.

Encara que inicialment no m'havia pogut aturar a reflexionar com havia de traduir la poesia de Petrarca, sí que tenia clara una convicció fonamental que devia més a l'instint que a la raó, i que m'ha acompanyat sempre des dels primers intents de traducció poètica, en plena joventut. És a dir, que cada poeta ja ens sap comunicar ell mateix la manera com vol sonar en la nostra llengua, i que només cal saber callar i escoltar-lo amb atenció, sense voler imposar-li res més de nosaltres que la voluntat de servir-li les paraules de la nova llengua. Cada poeta ens «dicta», per un obscur canal de freqüència inexplorada, els seus versos en la llengua dels nostres pares. Crec que aquest ha de ser el mateix canal per on ens

arriba allò que hem convingut a dir-ne la inspiració. Petrarca dicta d'una manera diferent de Shakespeare, com Hardy dicta d'una manera diferent de Prévert, o Goethe de Dante. S'ha de reconèixer, però, que l'esmentat canal és també de freqüència irregular, i que sovint no forneix un so prou clar i net; quan això passa, ens hem d'arriscar a interpretar allò que ens sembla que sentim, i és evident que tot sovint ens equivoquem miserablement.

Així i tot, la continuada intimitat amb el poeta que una obra de gruix ens procura ens ajuda a afinar progressivament la percepció de la seva veu, encara que ens arribi amb interferències i distorsions, la qual cosa tampoc no és cap garantia d'encert.

La primera evidència que s'imposa en començar a traduir sonets del poeta que va universalitzar aquesta forma italiana és que el resultat no es pot limitar a proposar poemes de catorze versos i prou: els poemes han de ser veritables sonets en català, resolts en catorze decasíl·labs rimats distribuïts en dos blocs de dos quartets i dos tercets, respectivament. Podria semblar que aquest principi tan estricte havia de forçar els sonets catalans a invencions més o menys desviades del text original. Res més lluny de la realitat: Carles Riba ens va ensenyar amb la seva mítica *Odissea* que la millor manera de traduir poèticament és traduir tan arrapat al text original com es pugui. De bon principi, doncs, vaig començar per respectar escrupolosament l'esquema de rimes de cada sonet, conscient que les solucions petrarquianes van esdevenir models per als poetes de tot Europa durant segles. Només en un sol cas, en un sonet especialment revés, vaig haver d'introduir una cinquena rima a l'esquema original de quatre; valgui, doncs, com a excepció a la regla. En escometre les altres formes del llibre, fossin balades, madrigals o cançons, vaig mantenir el mateix criteri de respectar la mètrica i l'esquema de rimes originals. En el cas particular de les cançons, el gènere més difícil de traslladar del llibre, vaig intentar mantenir com en els altres gèneres el criteri bàsic de no repetir cap rima al llarg del poema; però observar aquest criteri en un sonet de catorze versos, és clar, no és el mateix que observar-lo en una cançó de cent quaranta! Val a dir que al principi encara ho vaig aconseguir, però a mesura que avançava en les cançons més complexes vaig comprendre que un excés de rigidesa en aquest aspecte em portaria fàcilment a esgarriar-me massa enllà del text original. Cal tenir en compte, a més, que la pèrdua de la síl·laba post-tònica de l'acusatiu

llatí fa que diverses rimes de l'italià es resolguin en català en una de sola (per exemple, *vento*, *gente* i encara el gerundi *movendo* queden en *vent*, *gent* i *movent*; és a dir, les tres rimes italianes *-ento*, *-ente* i *-endo* es redueixen a una sola *-ent* en la nostra llengua), cosa que restringeix la varietat del rimari català per esguard de l'italià. Així, doncs, a desgrat de tenir present, com em xiuxiuejava Petrarca a l'orella, que la recerca de la perfecció formal feia part per a ell de la recerca de la perfecció espiritual, vaig claudicar en aquest punt i em vaig avenir a repetir alguna rima dins una cançó, procurant sempre que hi quedés almenys prou allunyada de la primera aparició perquè l'orella l'hagués poguda oblidar.

Però, és clar, la literalitat poètica no es basa tan sols en la replicació de les formes mètriques i estròfiques, sinó també en el seguiment de prop de la sintaxi i del lèxic, fins allà on ens ho permetin els nostres propis recursos lingüístics, naturalment. Pel que fa al lèxic, cal tenir en compte que Petrarca va reduir el seu a un mínim indispensable: com a toscà desterrat de la Toscana des d'infant, no va viure en plenitud la llengua dels seus pares, i no es va poder sentir fascinat com Dante per la riquesa efervescent de la llengua popular, fins al punt que va abraçar amb passió el llatí clàssic com a llengua literària i fins i tot com a llengua d'ús domèstic. El toscà de la seva poesia amorosa és una destil·lació de la llengua dels pares, sovint reconduïda aristocràticament a les seves arrels llatines. En definitiva, el toscà de Petrarca que va servir de model literari a Pietro Bembo i als poetes del segle XVI és una llengua inventada, un idiolecte literari elaborat amb gust i amb cura per un escriptor de vastíssima cultura i d'infinits recursos. A l'hora de servir-li les paraules catalanes, doncs, m'ha calgut anar amb compte d'evitar aquelles que no haurien entrat en el seu univers restringit, encara que més d'una vegada, sobretot forçat per la rima, he tingut la sensació de desobeir vergonyantment el dictat del poeta. Alhora, l'enriquiment de la llengua toscana a través del llatí clàssic recobrat per Petrarca em suggeria un enriquiment paral·lel del català a través de la nostra pròpia llengua clàssica, tan lamentablement apartada de la formació escolar que hem rebut. En certa manera, doncs, el toscà inventat de Petrarca queda poc o molt reflectit en un català «inventat» a propòsit i en exclusiva per al seu *Cançoner*. Potser ningú no ha sabut inventar un idiolecte literari com Carles Riba per a la seva *Odissea*, però en definitiva aquest és justament l'ideal de tot escriptor, sigui traductor

o no.

Tractant-se d'un transvasament entre dues llengües romàniques tan pròximes, la sintaxi de la traducció poètica de Petrarca es pot acostar remarcablement a la de l'original sense forçar gaire la naturalitat de la llengua nova que l'acull. Així ho he intentat, doncs, sempre que he pogut, fins i tot en casos que poden resultar sorprenents per a un lector actual, com ara el de la concordança guerxa en frases amb un subjecte bimembre o trimembre i un verb en singular, on el verb concorda només amb el primer membre del subjecte. De vegades, en canvi, l'evolució del català central, que és el meu dialecte, m'ha obligat a allunyar-me de les solucions originals; penso, per exemple, en el cas de la primera persona del present d'indicatiu de la majoria de verbs, que en el meu català adopta una terminació en *-o* que la fa pràcticament inviable com a rima amb substantius, adjectius o adverbis. Així, doncs, quan el text de Petrarca introdueix una rima en primera persona d'indicatiu, jo he hagut de buscar gairebé sempre una altra mena de solució sintàctica, més o menys apartada de l'original.

La sintaxi de Petrarca és sovint complexa, com a reflex del seu ric pensament construït en un llatí no gens vulgar, i de vegades no és fàcil d'entendre a la primera lectura. També en aquests casos he volgut seguir el dictat del poeta, sense la més mínima temptació d'esmenar-li la plana i fer-lo més llegidor (cosa, per cert, que ja m'ha valgut alguna crítica adversa). En lloc de buscar solucions més digeribles per al lector d'avui, he preferit aclarir les dificultats en un aparat de notes semblant al que necessita un lector italià actual del text petrarquià. M'he limitat, doncs, a obeir el xiuxiueig a cau d'orella del poeta, i crec que he actuat com calia, encara que no sempre l'hagi sabut obeir prou bé.

Pel que fa a la prosòdia, haig de dir que al començament em vaig decantar per una prosòdia clàssica, sense tanmateix pretendre emular els versos medievals d'Ausiàs March. De seguida, però, se'm va fer evident que per aquell camí em costaria d'igualar la musicalitat dels versos petrarquians i sobretot la seva densitat. Encara que l'extensió sintagmàtica del lèxic italià és sempre superior a la del català, la facilitat d'aglutinació vocàlica de la llengua transalpina (i el fet que els plurals hi acabin en vocal i no en consonant) fa que un *endecasillabo* pugui encabir un contingut molt més compacte del que podria semblar a priori. Vaig haver d'admetre,

doncs, la llicència habitual de la sinèresi en el contacte vocàlic entre paraules, cosa que no hauria fet mai un Jordi de Sant Jordi, posem per cas.

Sobre la rima, vaig partir de la fonètica del meu propi dialecte, però, com en altres aspectes de la llengua que vaig anar construint per al *Cançoner*, vaig haver de decidir-me sovint per una fonètica supradialectal que anés més enllà de la meva pràctica. Així, per exemple, la terminació en *-ecte*, que en el meu dialecte central vacil·la entre una pronúncia tancada i una d'oberta, l'he comptada sempre com a oberta, com fan els dialectes occidentals. Semblantment, he rimat totes les terminacions en *-or* independentment de si la r emmudia en la meva parla (puc rimar *amor* amb *honor*, però també amb *pastor*), tot i que quan m'ha convingut també les he fetes rimar amb *-ó* (*pastor* amb *cançó*). Etcètera.

Però més enllà de totes aquestes qüestions formals i lingüístiques, que responen a decisions poc o molt racionalitzables, hi ha en la traducció poètica, com apuntava al començament, un important factor instintiu que es resisteix a la verbalització mateixa. Un instint que ens guia en decisions poètiques que no sabríem explicar, però que creiem dictades per aquella veu, sentida o pressentida, del poeta. Aquella veu que potser hauríem d'anomenar sense més embuts *inspiració*.