
in memoriam
Montserrat Franque
sat.32
dor 2021

Índex

Editorial

In memoriam Montserrat Franquesa
Lluís Ahicart

Traduir Nikos Kavadias
Jaume Almirall

Crim i càstig i la construcció d’un criteri de traducció
Miquel Cabal Guarro

Llegir Dante en català
Guillem Cunill

Llums i ombres de Friedrich Dürrenmatt en català
Ramon Farrés

La presència del teatre d'Ignasi Iglésias a París
Joan Martori

Conversa amb Joan Francesc Mira: traduir els clàssics de la literatura occidental.
Nina Valls

La Luce dal vero, la sintanxi de l'ull. Pintura i cinema en la poètica d’Attilio Bertolucci
Marta Vilardaga i Josep Porcar

Discurs de la presidenta del jurat del VI Premi PEN Català de Traducció
Monika Zgustova

El desert malva de Nicole Brossard (guanyadora del VI Premi PEN Català de Traducció)
Antoni Clapés

Louise Labé, Poesia
M. Àngels Gardella

Mestissa, de Maria Campbell

Marta Martin-Dòmine

El preludi de William Wordworth

Jaume C. Pons Alorda

Noves incorporacions

Redacció

Número editat amb el suport de:

Generalitat de Catalunya

Iniciativa d'Ocupació Juvenil
Unió Europea
Fons social europeu
L'FSE inverteix en el teu futur

Ajuntament de BCN

visat.

tardor 2021

Editorial

La Montserrat Franquesa ens ha deixat. La Parca inexorable se l'ha endut massa d'hora i de manera cruel quan encara li quedaven tantes coses per fer, tants projectes per acabar, tanta vida per viure. Dona d'una empenta extraordinària, vital, apassionada i amb un cor immens, la seva pèrdua ha omplert de tristesa i de dol el món de les lletres, el de la literatura, el de la investigació, el de la traducció, el del ensenyament, el del seu estimat esperanto, "la llengua universal que un dia triomfarà sobre les misèries humanes i ens farà millors i ens alliberarà" ("sobretot de l'anglès", que deia sempre mig en broma, mig emprenyada).

Aquesta editorial l'hauria d'haver escrit ella, però no va ser-hi a temps, tot i que malgrat la malaltia va continuar treballant en els projectes que li quedaven per fer i que confiava enllestir, convençuda que venceria el destí funest que feia un any li havia trucat a la porta i que només li va concedir una esquifida treva per tot el que tenia pendent: articles, traduccions, revistes, tesis... i una vida per endavant al costat dels éssers estimats que tant la trobem a faltar.

La redacció de la revista Visat ha decidit, com no podia ser d'una altra manera, dedicar aquest número de tardor a la memòria d'aquesta intel·lectual i activista cultural, amb l'esperança que el seu record, tal com dirien els seus estimats grecs, perduri en el cor i en l'esperit dels que la vam conèixer i dels que vindran. Per això, el primer article que trobareu, sortit de la ploma de Lluís Ahicart, col·laborador habitual de la revista i amic de la Montserrat, és un emotiu, sentit i lúcid retrat de la seva persona.

D'altra banda la revista arriba farcida de novetats i d'articles interessants. Per començar, el de Guillem Cunill, que ens apropa a les traduccions catalanes de Dante amb motiu de la commemoració dels set-cents anys de la mort de l'insigne poeta florentí. El 2021 també coincideix amb els dos-cents anys del naixement de Fiódor Dostoievski, efemèride que hem celebrat amb l'aparició d'una nova traducció de *Crim i Càstig*. El seu torsimany, Miquel Cabal, ens

aproxima a la nova versió i en planteja els problemes i els criteris de traducció. També hem fet ressò del centenari del naixement de Friedrich Dürrenmatt, amb un estudi de Ramon Farrés que aprofundeix en les llums i les ombres de les versions catalanes de l'escriptor i pintor suís. Així mateix, Jaume Almirall ens parla de la seva tasca de traducció de tota l'obra narrativa i poètica de Nikos Kavadias, relativament escassa però molt rellevant en les lletres gregues del segle xx, que fa poc ha completat.

La primera part de la revista es completa amb un article de Joan Martori sobre la traducció al francès de *Les garses*, una peça teatral de l'oblidat i negligit dramaturg Ignasi Iglésias; amb un aprofundit estudi sobre el poeta i artista italià Attilio Bertolucci, a cura dels seus traductors, Marta Vilardaga i Josep Porcar, i amb una interessantíssima entrevista que Nina Valls ha fet a una de les figures més rellevants de les lletres i de la cultura dels Països Catalans, Joan Francesc Mira.

A més, com cada tardor, la revista Visat es fa ressò del VI Premi PEN Català de traducció, que enguany ha guardonat Antoni Clapés per la seva versió d'*El desert malva* de Nicole Broussard, tot reproduint les paraules de la presidenta del jurat, Monika Zgustova, així com els parlaments dels finalistes.

Acabarem aquesta editorial que no hauríem volgut escriure mai amb les paraules fetes poesia que Francesc Parcerisas dedica a la memòria de la Montserrat Franquesa:

In Memoriam M. Franquesa

¿Aquest ocre i aquest roig
que la tardor acotxa, què són
sinó la llum de les barques al juny,
el so clar de la campana,
les rialles dels joves als camps,
o la magrana que ara t'omple la mà?
La sang que ens taca el cor és,
gra a gra, la vida que has fet plena.

visat.

tardor 2021

In memoriam Montserrat Franquesa

Lluís Ahicart

La Montserrat, amarada com estava de literatura, d'art, de cultura, tan aviat com va poder explicava la primera entrada al quiròfan, quan va fer-se palès, de forma inesperada, el mal que duia a dins. Ho feia recordant el relat d'en Pere Calders, "L'hora en punt", i relatava com la senyora Mort se li havia presentat sense que ella se l'esperés i que, per tant, li va dir ... miri, que no li he donat hora, que tinc molta feina per fer, sap?, i l'agenda plena. La lúgubre senyora, aquell dia, com diu el conte, se'n va anar amb la calavera entre les cames, sense saber-se'n avenir. No li havia passat mai.

Això era a finals de novembre de l'any passat, el 2020. Amb el seu devessall de determinació, empenta i passió, i també amb tot el seu doll d'enginy, imaginació i mà esquerra, en aquell moment la Montserrat va despatxar, va fer enrere la senyora Mort.

I ho va fer arrapant-se a la vida amb dents i ungles, perquè la seva responsabilitat i compromís amb les persones estimades, amb els amics i amb els seus inacabables projectes, ideals i anhels no podien estroncar-se així com així. "Jo tinc compromisos inajornables", va dir-li a la Parca.

No obstant, en paraules seves, però en llenguatge ausiasmarquià, també ens confiava que, amb aquest sotrac pervers, *"lo verme de l'absència"* se li havia posat *"molt endins*". Aquest verm, aquest corc que corseca la naturalesa humana, segons la els bestiaris medievals.

March, en un dels poemes, diu que "*és un verm qui romp la mia pensa".* No va ser el cas de la Montserrat. La seva pensa, el seu magí, després d'aquella enutjosa primera visita va continuar amb la brillantor de sempre, empenyent tants i tants projectes, des dels de vida, amb els estimats, fins al reguitzell inacabable i sempre en evolució dels acadèmics, culturals, lingüístics. Va tenir esma d'escriure articles, de presentar en públic xerrades de traductors, de continuar amb el seu estimat Quim tantes i tantes empreses conjuntes, en perfecte tàndem, com l'edició de la revista *Visat*,

imaginant-ne i decidint-ne el contingut, engrescant a uns i empaitant a d'altres per a fer-ho possible a temps. I també, amb tota l'empenta, va assumir la represa de la revista *Kataluna Esperantisto*, una grandíssima il·lusió que va fer realitat amb un número esplèndid, que va poder repartir i compartir amb uns i altres, amb gran entusiasme i legítim orgull.

I tot això mentre, com també deia ella, es convertia en Persèfone, baixant a l'Hades i tornant-ne periòdicament, al ritme del tractament a què s'havia de sotmetre. I la nostra Persèfone enviava missatges des de l'inframon, on relatava el combat que hi mantenia amb Cèrber, que li havia clavat l'ullal (o l'agulla), i com havia deixat plantat a Caront, que li demanava la moneda, i on també anunciava el seu retorn per al cap de pocs dies. Un retorn en què, amb la seva rialla renovada, ens cobria de nou la terra de flors.

A quarts de vuit del matí del dia de Sant Jordi felicitava la diada amb "El bosc fragant", de Marià Manent:

Ai amor, anirem
dins el bosc, escampant la rosada,
i veurem el salmó, i la merla al seu niu,
i la daina, i el cérvol que crida;

l'ocell més dolç a les branques cantant,
el cucut al bell cim de la verda garriga...
I la Mort no ens sabrà trobar mai
al cor del bosc ple d'aromes.

I quan feia un dels trajectes cap a l'hospital, per entrar de nou al quiròfan, a punta de dia, tenia esma per contemplar i retratar l'albada i recordar els versos d'Homer/Riba:

"Quan es mostrà en el matí, amb dits de rosa, l'Aurora, ..."

Malgrat tots els seus esforços, i els dels que van procurar que es posés bona, la Montserrat només va aconseguir que la senyora Mort trigués prop d'un any a tornar, i en la segona ocasió aquesta no va atendre ja a més raons.

Però fet i fet, la seva estratagema d'aquell novembre del 2020 va tenir un resultat impagable. Ha subratllat de nou, amb traç ben gruixut i inesborrable, en els mesos transcorreguts, una experiència

de vida, de vitalitat, d’estimació i empenta que venia de molt lluny, que ha estat consubstancial amb la vida de la Montserrat. El seu és un llegat d’engrescament, de no caure en defalliments, de fer possible (o intentar-ho) el que sembla impossible o molt costerut; i de mantenir-se fidel per sempre més al servei d’aquest poble.

Aquesta experiència, aquesta Montserrat, la continuem tenint amb nosaltres, i la volem compartir. I ho farem. Amb un somriure als llavis, amb un esclafit de riure sempre que calgui. Ens és i ens serà un bàlsam davant la mediocritat, mesquinesa i sordidesa que massa sovint veiem que ens envolta, i que ella va haver d’esquivar tantes vegades, com una cursa d’obstacles, sense defallir.

visat.

tardor 2021

Traduir Nikos Kavadias

Jaume Almirall

He mantingut una llarga relació amb l'obra de Nikos Kavadias (1910-1975), poeta i narrador d'escassa producció literària, però que ha esdevingut un nom cèlebre entre els escriptors grecs del segle xx. A Grècia, com arreu on l'han conegut, el recorden en la imatge tòpica del mariner poeta, a causa de l'ofici de radiotelegrafista de marina que el mantingué navegant gran part de la seva vida. Durant anys, he llegit i rellegit les obres d'aquest autor, portat per una mena de fascinació pel seu univers creatiu i per l'ús peculiar de la llengua grega. Durant anys, també, n'he traduït successivament totes les obres: els relats *Li*, *De la guerra*, *Al meu cavall*, la novel·la *Guàrdia* i els tres llibres de poesia, *Marabú*, *Boira*, *Capejant*. Ara em demanen que expliqui aquesta experiència traductora.

Personalment, sempre he considerat la traducció com una continuació i un complement de la lectura; sovint, també com l'única manera d'assolir la comprensió plena de l'original. I la transposició textual, el repte de traslladar el text d'una llengua a l'altra amb la màxima eficàcia, sempre m'ha resultat apassionant. Potser no cal que afegeixi que aquesta pràctica, portada a terme durant tota la vida, ha estat una de les vies més importants que m'han permès perfeccionar el coneixement no només de les llengües de partida, sinó sobretot de la pròpia.

Naturalment, el *quid* de la pràctica traductora és saber què significa «màxima eficàcia». Del traductor se n'espera que sigui fidel al text que trasllada; el traductor conscient i responsable sap que la fidelitat absoluta és impossible, i que, segons els casos, tant es pot veure obligat a renunciar, en més o menys grau, a detalls del contingut –que es podran resoldre sobretot amb el recurs de les notes–, com principalment a reflectir determinats recursos expressius. Aquestes dificultats, o millor dit, les habilitats que el traductor ha de posar en joc per a superar-les, fan que la traducció de textos literaris es pugui considerar fins a cert punt una re-creació.

Gairebé tota l'obra publicada de Nikos Kavadias –la poesia i la novel·la– presenta una aparent dificultat d'accés: un vocabulari nàutic i mariner abundant i molt variat. Es tracta, a més, d'un lèxic en gran manera obsolet, perquè correspon a una època prou reculada de la navegació, els darrers temps del vapor. Però, contra el que podria semblar, aquest aspecte no ha estat particularment difícil per al traductor, que ha disposat de repertoris catalans amb els corresponents exactes d'aquesta terminologia. El resultat per al lector no especialitzat en aquest camp és el que l'autor espera: obtenir una coloració verbal congruent amb el context narratiu, amb l'escenografia i amb els personatges que hi actuen.

Són, en canvi, de tota una altra naturalesa les dificultats que planteja, de vegades, sobretot en els diàlegs de la novel·la *Guàrdia*, la parla dels personatges, puntejada d'expressions d'argot i, encara més, amb particularitats dialectals. Perquè, si en el primer aspecte encara ha estat possible recórrer –però amb grans precaucions– a l'argot del català; per contra, en el segon, la transposició a una parla dialectal en la llengua receptora no s'hauria fet sense un risc excessiu en l'efecte resultant, per no dir senzillament que és un recurs inviable.

En l'obra narrativa de Kavadias, el principal repte per al traductor, al meu entendre, és reflectir la diversitat de tons i de moviments de l'escriptura: l'expressió concisa, ràpida, eixuta de les descripcions –un estil que qualificaria de telegràfic si no portés a pensar que faig un joc de paraules– i la vivor espurnejant i multicolor dels diàlegs; el parlar espontani que recrea magistralment, amb abundància de frases fetes, refranys i dites, i no sense grolleries de diversa mena.

Tota l'obra poètica de Kavadias –uns mil cinc-cents versos per a poc més de cinquanta composicions– està estrictament sotmesa a formes tradicionals, molt especialment a l'antiquíssim vers decapentasíl·lab i a l'estructura d'estrofes de quatre versos amb rima consonant. Essent la forma una part importantíssima, essencial, de l'expressió poètica, la traducció, al meu entendre, també n'ha de reflectir necessàriament aquest aspecte, si aspira a la màxima fidelitat i a la màxima eficàcia. Així, en les meves versions he procurat reproduir tots aquests recursos formals. Naturalment, ara i adés ha calgut recórrer a solucions que s'allunyaven de la literalitat; però en tot moment he procurat que el sentit es preservés tan intacte com podia ser.

En posaré dos exemples. L'expressió «el Vell de la *Ilíada*» (poema «Cultura», dins *Capejant*) esdevé en la meva traducció «el Vell de l'epopeia», a fi que el vers mantingui la rima amb «esqueia» de l'anterior, sense que es malmeti ni el sentit de l'al·lusió ni la gràcia del circumloqui. Semblantment, la necessitat d'obtenir la rima i, alhora, de preservar el sentit de l'expressió, ha fet que «li fan la circumcisió» («Cançó de bressol», dins *Capejant*) es transfiguri en «li fan la llesca al piu».

M'he allunyat en nombrosos llocs de les interpretacions de traductors que m'han precedit, tant en la poesia com en la prosa, en altres llengües; però la més elemental prudència m'obliga a ser discret sobre els detalls d'aquesta circumstància, des del convenciment que les meves versions no deuen estar pas lliures d'errors.

Em limitaré a exposar uns quants exemples de llocs en els quals estic raonablement segur d'haver contribuït a millorar la comprensió. I prendré com a referència no pas cap altra traducció, sinó una obra important, el llibre de Iorgos Tràpalis, *Vocabulari per a l'obra de Nikos Kavadias* (Atenes 2010, segona edició), que recull i comenta, en unes 125 pàgines, centenars de noms comuns, antropònims, topònims i altres termes diversos del conjunt de l'obra kavadiana.

1. Les **Hèbrides** (poema «Boira», dins el recull homònim) no pot ser, pel context narratiu, «l'arxipèlag a l'oest d'Escòcia», sinó les Noves Hèbrides, és a dir, l'actual Vanuatu.

2. Per la mateixa raó contextual, **Acorà** («Armida», dins *Boira*) no poden ser uns «esculls prop de les Maldives o a Samoa», com creu Tràpalis, sinó el cap Akaroa, a Nova Zelanda.

3. I, semblantment, **Porto** (*Guàrdia*, pàg. 23), esmentat entre Gènova i Aden, en la ruta d'Austràlia, és Port Saïd, i no «una ciutat portuària de Portugal».

4. El terme σχόλα («Guevara», dins *Capejant*) és la transcripció de *chola*, és a dir, a Amèrica, «mestís de sang europea i indígena», i no té, doncs, el significat abusiu de «dona de Xile» que Tràpalis creu que pot extreure del context.

5. El terme τζώνηδες (*Guàrdia*, pàg. 185) no designa senzillament els «policies portuaris» que el context narratiu dona entenent, sinó que es refereix a la seva nacionalitat per mitjà de l'apel·latiu per antonomàsia Johnny: «els johnnies», és a dir, els anglesos, a la manera del Fritz que ha pogut designar els soldats alemanys o el

Tommy, els americans.

En una obra de les característiques de la de Kavadias, no són pocs els detalls obscurs, un fet que contribueix a fer difícil la tasca del traductor. Cada nova traducció dialoga amb les anteriors i en pot treure lliçons. I cada traductor ha d'estar disposat a admetre la perfectibilitat del seu treball. Exposaré, per acabar, l'exemple d'un error en la meva versió del poema «Un fogoner negre de Djibuti» (*Marabú*), un d'aquells errors que l'ull no detecta… fins que el llibre ja està imprès.

Una associació d'idees inadequada m'havia fet transcriure impròpiament el nom del bar Ρετζίνα, de l'esmentat poema, per Retsina, i no, com hauria calgut, per Regina. Que un bar portés el nom del famós vi grec em devia semblar tan natural que, ofuscat, no vaig detectar l'error, malgrat les incomptables vegades que el vaig tenir davant dels ulls.

No hi ha dubte que cal que el traductor adopti totes les precaucions que el seu ofici reclama, mirant de subvenir a les seves mancances i d'evitar els descuits, si no vol que el seu treball naufragui.

visat.

tardor 2021

Crim i càstig *i la construcció d'un criteri de traducció*

Miquel Cabal Guarro

Problemes, errors i avaluació

Una de les poques certeses que tenim els traductors literaris quan lliurem una obra traduïda és que el fruit del nostre esforç conté allò que generalment coneixem com a errors. Si defugim els tecnicismes, podem dividir els errors traductius en dues grans categories. D'una banda, tenim les badades: equivocacions o omissions provocades per la manca d'atenció, l'excés de confiança, etc.; en resum, els errors provocats per les particularitats del procés de traducció. Les badades fan de mal recriminar, és clar, conscients com som de la condició humana dels traductors, però això no vol dir que siguin errors innocus. De l'altra, hi ha les cagades: malencerts que són fruit d'un criteri mal construït, d'una decisió mal fonamentada, d'una solució mal documentada i mal resolta. És a dir, errors provocats per les especificitats del text traduït. Els traductors hem de combatre les badades tant com puguem, per descomptat, però hem de ser especialment curosos a no fer cagades. Sobretot perquè ens les imputen exclusivament a nosaltres i, a més a més, evidencien les mancances que podem tenir en els fonaments de l'ofici.

La certesa sobre la presència d'errors en un treball lliurat és un dels temors més grans que patim com a professionals, perquè, com a tals, el que pretenem per principi és que la nostra feina estigui ben feta. La qüestió és que, en l'àmbit de la traducció literària, la noció de la «feina ben feta» és una entelèquia més aviat problemàtica. En aquest sentit, tant en l'àmbit públic (o extern) com en el privat (o íntim), l'examen que es fa o que fem del resultat de l'esforç d'un traductor, tret de casos lloables però encara molt escassos, és en general poc sistemàtic i no gaire aclaridor.

En primer lloc, l'avaluació externa d'una traducció literària publicada no aboca gaire llum en la naturalesa qualitativa de la feina. Les generalitats que esquitxen els comentaris sobre les traduccions de literatura es vehiculen en frases tòpiques, com ara «que llisca bé»,

«que el llibre es llegeix com si estigués escrit en català», «que no es nota que és una traducció», «que jo no puc llegir en la llengua original, és clar, però sembla que la traducció és bona», o bé en adjectius tan ampul·losos com buits de significat, que ens diuen que la traducció és «acurada», «esplèndida», «brillant», «notable» o, en el més humil dels casos, «bona». Per contra, si la cosa no acaba de rutllar, en general es prescindeix de fer-ho notar i, d'aquesta manera, per alguna raó s'imposa una mena de pacte de silenci sobre les traduccions que el lector crític intueix que són manifestament dolentes.

Amb aquests discursos tan poc sucosos, doncs, la valoració que es fa d'una traducció literària sovint no passa del judici arbitrari, d'una opinió conjuntural i força gratuïta que, a tot estirar, aconsegueix que el responsable últim de la feina (el traductor de torn) pugui dormir tranquil el parell de nits que li queden abans d'enfilar un nou projecte. La valoració, per tant, queda lluny d'oferir una crítica argumentada, útil, exemplificada i consistent, que descobreixi al professional de la traducció les virtuts i assoliments del seu treball devot, i també els errors i les mancances d'una feina que mai no acaba d'estar tan ben feta com ell voldria.

En segon lloc, l'avaluació privada de la feina també és difícil de gestionar. El traductor és un professional que desenvolupa la tasca laboral en soledat. La naturalesa creativa de la tasca fa que aquest procés sigui eminentment individual, que la negociació interna de les solucions i les propostes brolli d'un monòleg interior de límits difusos, un monòleg que tot sovint es torna falsament dialogat a través de les diverses fases del procés de traducció i revisió: el traductor es fa preguntes que es respon més endavant, es deixa comentaris que aprofita quan repassa, etc., però gairebé sempre parla sol. I, tanmateix, la clau de tot plegat rau en aquest «gairebé», perquè tota traducció que vulgui ser bona requereix la intervenció d'altres agents que, amb autoritat i criteri, ajudin el traductor a acabar de bastir i vestir el text traduït.

El procés d'edició: esmenes i criteris

Dèiem més amunt que el traductor ha d'esforçar-se a evitar els errors, sobretot els que les especificitats del text generen. Ha de decidir com s'ho fa per vèncer els obstacles. La presa de decisions del traductor literari és plena de dubtes i vacil·lacions que no es poden superar de cap altra manera que establint criteris. Aquests

criteris poden ser de naturalesa històrica, sociolingüística, lexicològica, etc., però en tot cas cal que tinguin un fonament filològicament sòlid per evitar que trontollin i, de retruc, facin trontollar el conjunt del text traduït. Quan un professional de la traducció, en el seu monòleg íntim, desenvolupa un criteri que li fa l'efecte que se sosté amb solidesa filològica, és habitual que el vulgui transmetre, que necessiti comunicar-lo: la discussió íntima malda per esdevenir compartida, demana un debat que la validi o la rebati, si escau, a partir d'uns altres criteris que també han de ser filològicament sòlids, no cal dir-ho.

I vet aquí la importància cabdal d'un bon procés d'edició, en el qual el traductor es troba, en primer lloc, la figura del corrector. Des d'un punt de vista més tècnic que no conceptual, el corrector ocupa el segon graó de l'escala que condueix a la feina ben feta, a la traducció ben feta. A banda de les minúcies ortotipogràfiques, que el traductor no discuteix gaire perquè generalment obeeixen a normes editorials que no formen part del seu negociat, el corrector també aborda aspectes de tria lèxica i de correcció gramatical, d'estil i de coherència: en definitiva, temes que impliquen sovint renegociar el criteri establert pel traductor. El corrector és qui dispara els primers senyals d'alarma sobre les possibles febleses de la construcció traductiva que el traductor ha donat inicialment per bona.

Ara bé, en un procés d'edició seriós i curós, el graó més conflictiu de l'escala de l'ascens qualitatiu l'ocupa l'editor. La presència d'un editor preparat per argumentar, validar, rebatre, negociar, transigir o, al contrari, evitar tota concessió és essencial perquè la feina del traductor assoleixi les cotes de qualitat desitjables i anhelades; perquè és el traductor que, al capdavall, signa l'autoria del text traduït. Si el corrector és qui dispara els primers senyals d'alarma, doncs, l'editor és qui ha de trobar indicis d'alarma allà on qualsevol altre, sigui un professional de la llengua o no, només hi trobaria una lectura plàcida. En la confecció de la versió definitiva d'una traducció, el diàleg filològic traductor-corrector-editor genera una quantitat d'eines i criteris enorme, i estableix un joc de tensions que acaba aconseguint que el text final se sostingui, que no en trontollin els fonaments.

En el cas de *Crim i càstig*, de Fiódor Dostoievski, el procés d'edició ha estat un exemple magnífic de com hauria de ser el de qualsevol traducció ben treballada. Lliurada la primera versió que vaig donar

per bona, després de les revisions necessàries, el text va passar el primer filtre de correcció a mans de la meva germana Laia, correctora ortotipogràfica i d'estil de carrera. No cal dir que el grau de confiança entre traductor i correctora, en aquest cas, permet que l'estira-i-arronsa de les primeres correccions assoleixi cotes a les quals difícilment s'arriba en altres escenaris. A més a més de caçar pràcticament totes les meves badades, la correctora ja va destapar uns quants principis de cagada. En dic principis perquè vam treballar per esmenar aquests errors abans de tancar el text definitivament. Els editors Raül Garrigasait i Roger Aluja van atacar llavors la lectura crítica de la traducció. I vet aquí que van sorgir coses que vam esmenar a instàncies de l'una, dels altres o de mi mateix i que, en el procés, ens van ajudar a construir uns criteris ferms. Això no vol dir que siguin els únics criteris vàlids, de cap manera, però sí que vol dir que poden argumentar-se i, per tant, contraargumentar-se. Us presento la història d'un dels casos que vam haver de solucionar per exemplificar com es fonamenten els arguments d'un criteri.

La construcció d'un criteri: els hipocorístics de *mare*

La llengua russa se serveix de molts diminutius en la parla col·loquial. Noms propis i comuns, però també adjectius i adverbis, poden adoptar formes diminutives amb caràcter afectuós o familiar. La quantitat de diminutius que apareixen en un text dialogat és ingent. No cal dir que la llengua catalana no és ni de bon tros tan procliu a aquesta mena de formes, i que més aviat en restringeix l'ús al llenguatge infantil o bé, exhibint una naturalesa potser excessivament analítica, a les coses petites.

Ara bé, en l'àmbit dels diminutius familiars de caràcter afectuós, sempre hi ha hagut un cas que m'ha trasbalsat d'una manera especial com a traductor i com a catalanoparlant: el tractament familiar de la mare i el pare. El rus familiar sempre hi fa servir un diminutiu. Les paraules no col·loquials *мать* (mat, 'mare') i *отец* (otets, 'pare') no es fan servir per adreçar-se als progenitors, sinó que en lloc seu sempre s'usen formes hipocorístiques amb diversos sufixos. Ens centrarem en el cas de la mare, que és la que en el text de *Crim i càstig* apareix pertot: *мама* (mama), *маменька* (màmenka), *мамуля* (mamúlia), *мамаша* (mamaixa) i moltes d'altres. Això també passa en altres llengües, com l'anglès, llengua en la qual és habitual emprar formes d'aquesta mateixa classe, sobretot *mum*, *mummy*, *mama* o *mammy*. I no cal dir que el castellà

peninsular se serveix també de formes anàlogues: *mama*, *mamá* o *mami* en són les més comunes. Totes aquestes formes, en rus, anglès i castellà, no se circumscriuen exclusivament a usos infantils, sinó que s'estenen a tots els cronolectes, sempre que es compleixi la condició de familiaritat i afecte.

Però en català, ai las, la cosa no és tan senzilla. Sense que sapiguem gaire com ni per què, sembla que tradicionalment els catalanoparlants ens hem adreçat als progenitors amb uns asèptics *pare* i *mare*. Sí que disposem d'un diminutiu molt afectuós, *marona*, però diria que es fa servir en condicions molt especials i que no és d'ús general ni habitual com a terme apel·latiu en les escenes quotidianes. La influència de la llengua castellana ha fet que, en les darreres dècades, les formes *mama* i *papa* hagin esdevingut d'ús general. Amb alguns matisos, però. Són ben arrelades en l'àmbit infantil, però perden força en la llengua adulta, en què se suposa que recuperen presència els *pare* i *mare* tradicionals. També podem servir-nos de les variants *mamà* i *papà*, és cert, però actualment caldria veure en quins entorns aquestes formes triomfen. En tot cas, però, veiem que en general hem de defugir els diminutius en un camp en què moltes de les llengües que ens envolten n'hi fan servir molts i molt sovint.

La mare de Raskólnikov és un dels personatges centrals de *Crim i càstig*. Tant ell com sa germana, la Dúnia, hi parlen i en parlen sovint, i pràcticament en tots els casos fan servir un diminutiu afectuós per referir-s'hi. Això, a banda de reflectir l'oralitat fingida del text, denota un vincle íntim i un afecte manifest dels personatges envers sa mare. Les formes diminutives, d'altra banda, que presenten graus d'intimitat, estableixen una gradació d'afecte en el tracte. El problema traductiu és, doncs, com es pot traslladar això al català, quan hem vist que, en general, és una llengua que defuig els diminutius, fins i tot en el marc de les relacions maternofilials adultes. Calia solucionar aquest problema per mitjà de la construcció d'un criteri.

Inicialment, vençut per l'embat diminutiu del rus, que en aquest camp és imparable, confesso que vaig caure en l'oprobi de fer servir gairebé pertot la forma *mama*. No és una forma que senti propera, ni de bon tros, i de fet diria que no l'he feta servir mai, però em va semblar que era raonable d'introduir-la en un text que, al capdavall, s'havia de publicar el 2021. Això, però, col·lidia amb un criteri

general que m'havia imposat jo mateix: donar al text un vernís de segle xix, la qual cosa implicava no introduir-hi formes excessivament marcades de modernitat, sinó més aviat al contrari. Ara bé, malgrat tot, en un cas com aquest la presència abassegadora de formes hipocorístiques en l'original té la capacitat d'hipnotitzar el traductor, que acaba cedint al diminutiu gairebé sense adonar-se'n. Fins i tot quan es tracta d'una forma que li és aliena, com *mama*.

Alertat per la correctora i els editors sobre l'estranyesa d'aquesta forma en un text com el de Dostoievski, i després d'examinar un seguit de recursos, entre els quals cal destacar sobretot l'estudi sociolingüístic que Emili Boix en va fer ja fa uns quants anys,[1] vam arribar a construir un criteri. Un criteri que no em permetia recrear exactament el que fa el rus en aquest cas, però que sí que em permetia ordenar els usos d'una manera que s'hi aproxima. Boix assenyala (com també fa Coromines, per descomptat d'una manera més encesa), que *mamà* és una forma probablement d'origen francès que, per via del castellà, arrela a la segona meitat del segle xix entre les classes benestants de Barcelona, però que no transcendeix més enllà ni del domini ni de la societat. En aquest sentit, doncs, ja és una paraula marcada socialment a l'època de *Crim i càstig*, cosa que calia tenir molt en compte. D'altra banda, Boix recull testimonis que acrediten que *mama* ja és una forma estesa a tot el domini al principi del segle xx, però d'ús eminentment restringit a l'àmbit infantil. Per acabar, l'estudi exposa que la forma *mare* és la que tradicionalment ha fet la funció tant de vocatiu, com de no vocatiu en el llenguatge familiar i col·loquial català, en tot el domini i en totes les capes socials.

Vist tot això, i vistes altres informacions sobre els usos actuals, vam arribar a construir un criteri per evitar l'error (la cagada!) que hauria comportat fer servir una sola forma, en aquest cas *mama*. Un criteri que es fonamenta en la distinció dels usos socials de totes aquestes formes: d'una banda, la paraula *mare* es convertia en la d'ús col·loquial entre adults, la pròpia de les intervencions d'en Raskólnikov i la Dúnia en l'àmbit familiar, fos amb valor de vocatiu o no, és a dir, tant quan es dirigeixen a la mare com quan en parlen entre ells; de l'altra, la forma *mama* tenia la presència assegurada en totes les intervencions de criatures petites, com els dissortats fills de la família Marmelàdov. El llenguatge infantil ens demanava aquesta forma, també perquè, en contraposició amb les altres, contribuïa a

generar un equilibri i, al capdavall, esdevenia l'únic lligam amb les formes hipocorístiques de l'original. Finalment, la forma *mamà* també guanyava un petit espai: en Porfiri Petróvitx, l'investigador d'aires moderns, educat en el positivisme, afrancesat, etc., era el personatge ideal per invocar, en els seus diàlegs febrils amb en Raskólnikov, una frase com «la mamà de vostè», que no desentonaria gens en boca d'un personatge homòleg de la Barcelona de la segona meitat del segle xix.

Vet aquí, doncs, un exemple de la construcció d'un criteri de base històrica i, sobretot, sociolingüística, que acaba ajudant a caracteritzar els idiolectes dels personatges, necessaris per vehicular i amanir la tan anomenada polifonia de veus dostoievskiana. Per descomptat, algú hi pot fer objeccions i proposar altres solucions, però serà feina seva fonamentar-les. En el nostre criteri, diria que vam aconseguir prou solidesa i que, a més a més, literàriament el resultat ens va ajudar a complir un altre criteri que he esmentat més amunt, aquest de caràcter general, i que era que el text final tingués un vernís de segle xix. Perquè potser darrerament les fronteres sociolectals d'aquestes formes s'han anat desdibuixant, però a l'època de Dostoievski, i dels seus contemporanis catalanoparlants, eren clares i vives.

En una obra com *Crim i càstig*, tant per l'extensió com per la naturalesa del text, és obvi que de problemes traductius com el que he exposat se'n presenten molts, de manera que les possibilitats d'incórrer en errors també són nombroses. En el llarg procés de traducció i edició del text vam fer un esforç enorme per detectar-hi tant les badades com les cagades. I diria que ens en vam sortir força bé. Personalment, sempre m'estimo més que les que s'escapin i acabin publicades siguin les primeres. Tot i que són més fàcils de veure, més cridaneres, també són més fàcils d'esmenar i, fet i fet, de justificar. Les segones, en canvi, demanen una feina de documentació, investigació i immersió en l'ambient del text traduït, que poques vegades poden esmenar-se si no és fent una revisió extensiva del text complet. A més, un retret en aquest sentit sempre és més dolorós. Sigui com sigui, i malgrat tot, els traductors continuarem tenint la certesa que, quan lliurem una feina, no podrem evitar que contingui errors. És cosa de la nostra condició humana.

[1]. Boix, Emili (2007). «Papa o papà nostre: un exercici de dialectologia social en català central». *Llengua & Literatura*, 18, p. 445-473. (en línia) https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000039/00000101.pdf [Consulta: 22 octubre 2021].

visat.

tardor 2021

Llegir Dante en català

Guillem Cunill

Enguany es commemora el setè centenari de la mort del *sommo poeta* florentí Dante Alighieri (va morir l'any 1321 a Ravenna), un escriptor conegut sobretot per ser l'autor de la *Commedia* —batejada més tard com a *Divina commedia* pel també cèlebre escriptor Giovanni Boccaccio, comentarista de l'obra de Dante—, una obra fonamental de la cultura occidental. I com que les efemèrides literàries sempre són una bona excusa per tornar a visitar un autor —i afortunadament podem visitar Dante de moltes maneres diferents, perquè la influència de la seva obra arriba fins als nostres dies i abasta totes les branques artístiques—, aquí em proposo de resseguir el diàleg en forma de traducció que han mantingut la cultura catalana i Dante Alighieri.

Les traduccions de la *Comèdia*

Les traduccions catalanes més conegudes de Dante són tres, i totes tres de la *Comèdia*: la medieval d'Andreu Febrer, la de Josep Maria de Sagarra de mitjan segle xx i la més recent de l'escriptor i traductor Joan Francesc Mira. Tanmateix, hi ha un seguit de traduccions d'aquesta obra publicades al llarg del nou-cents que són poc conegudes i que han caigut injustament en l'oblit, eclipsades per la qualitat de les traduccions canòniques. Vegem-les totes.

La traducció medieval d'Andreu Febrer és la primera que va traslladar el text dantesc conservant la *terza rima* a una llengua romànica. Acabada el 1429, és la tercera traducció que es va fer del poema, just després de la castellana d'Enrique de Villena (1428) i la llatina de Giovanni da Serravalle (1417), totes dues en prosa i amb comentaris. Quan va traduir la *Divina comèdia* –és una traducció íntegra–, Febrer era cortesà d'Alfons el Magnànim i, com era d'esperar en un home de la seva posició, tenia un gran coneixement tant de la tradició trobadoresca com de les novetats poètiques d'aleshores, que poua en la seva poesia: hi trobem traces d'Arnaut Daniel, i altres trobadors, com també de poetes com Guillaume de

Machaut o Dante Alighieri. Febrer també aboca aquest coneixement en la traducció de la *Divina comèdia*, amb una llengua poètica amb ressons de l'italià, l'occità i el francès. D'altra banda, si bé moltes traduccions medievals eren en prosa i solien ampliar el text del qual partien, Febrer devia considerar que Dante era una autoritat que calia respectar i, per això, la seva traducció és molt literal: sempre que pot conserva la construcció del vers, l'estrofa, les rimes i els recursos poètics originals. La literalitat de la traducció de Fabrer ha estat tradicionalment objecte de crítiques, si bé estudis recents en fan una altra valoració, contextualitzada en el seu moment històric i literari. L'últim aspecte destacable de la traducció és que Febrer, que escrivia en un català aprovençalat la poesia pròpia, atorga al català la categoria de llengua literària: tal com se'ns diu al colofó de l'únic manuscrit que ens ha pervingut, tradueix «de rims vulgars toscans en rims vulgars catalans».

Després d'aquesta traducció, la literatura catalana no en va veure cap altra fins quatre segles més tard, el 1908, de la mà d'Antoni Bulbena Tosell, un escriptor especialment conegut a casa nostra per les seves traduccions al català del *Quixot*. En el pròleg de la seva traducció en prosa, Bulbena explica que ha traduït aquesta obra perquè considera que ningú no hauria d'ignorar aquesta lectura, i avisa també que en redueix el contingut, però que conserva tota la poeticitat del text original. En efecte, el traductor trasllada el viatge sencer del pelegrí i els guies que es va trobant pels tres universos ultramundans, però elimina les trobades particulars amb els personatges que topa, exceptuant els més coneguts. D'altra banda, aquesta intenció de respectar el text original que expressa al pròleg no sempre es plasma en la traducció, perquè sovint la veu del traductor es fa molt palesa i vela la de l'autor original. Segurament hi deu influir el fet que el traductor s'hagi decantat per la prosa, seguint la petja, que ell mateix reconeix, de l'*Enfer* d'Antoine de Rivarol (1785).

Pocs anys més tard, el noucentisme i la tasca de fixació de la llengua de Fabra faran de les traduccions un pal de paller en la missió d'aconseguir que la llengua catalana torni a ser una llengua de cultura. Creien que d'aquesta manera es podrien omplir els nombrosos buits que havia deixat la literatura pròpia durant els segles anteriors i, a més, crearien l'ocasió d'explotar totes les possibilitats d'aquella llengua acabada de normativitzar. I el 1921,

amb la commemoració del sisè centenari de la mort de Dante –una celebració que va tenir unes implicacions culturals importantíssimes a Catalunya–, els escriptors es van adonar que, si bé la cultura catalana disposava de la monumental traducció d'Andreu Febrer, encara no hi havia cap traducció escrita en la llengua literària de l'època. En aquest context dels anys vint, doncs, van sorgir tres traduccions més de la *Commedia*; no obstant això, cap d'aquestes tres no va acabar de complir les expectatives del moment. A més, també van aparèixer en premsa traduccions d'algun cant, sigui d'un passatge o d'un cant sencer, de la mà dels escriptors o intel·lectuals següents: Joaquim Ruyra, Josep Franquesa i Gomis, Antoni Rubió i Lluch, Miquel Costa i Llobera i Francesc Matheu, així com passatges de les traduccions que tractarem a continuació.

La traducció en vers íntegra d'Antoni d'Espona i de Nuix ha romàs inèdita, més enllà de dos cants publicats a la premsa, i malauradament la traducció completa no ens ha pervingut. La família d'Espona va voler que després de la seva mort la traducció es publiqués, però la Secció Filològica va decidir no fer-ho perquè des del punt de vista literari no exemplificava prou el moviment cultural que vivia el país. D'una banda, sorprèn que no es publiqués, perquè la va corregir Ramon d'Alòs-Moner, un italianista i dantista important de la Secció Filològica; de l'altra, és comprensible que la rebutgessin si es té en compte que la traducció és de factura renaixentista i està escrita en una ortografia prefabriana, un model de cultura que el noucentisme imperant de l'època volia superar.

La traducció de Narcís Verdaguer i Callís és, en certa manera, el contrari de la traducció del seu col·lega –recordem que Espona i Verdaguer i Callís formaven part de l'Esbart de Vic. Si una era completa i conservava els decasíl·labs encadenats però rebutjava la llengua normativitzada, l'altra era incompleta –Verdaguer i Callís només va arribar a traduir l'*Infern* i el *Purgatori* perquè va morir abans de poder acabar l'obra; la traducció es va publicar pòstumament l'any 1921– i estava traduïda en versos blancs, això sí, escrits segons la normativa de l'Institut. Cal tenir en compte que Verdaguer i Callís, cosí del poeta nacional Jacint Verdaguer i dirigent important de la Lliga Regionalista, reunia les qualitats tant literàries com simbòliques –és a dir, polítiques– per fer una traducció que satisfés tothom, però va acabar sent un intent fallit. Aquesta traducció, entre totes les que s'havien publicat fins aleshores, va ser

la que va tenir més bona acceptació a l'època, gràcies al seu component programàtic: el text, tal com diu la citació dantesca que encapçala la traducció, mostra «ciò che potea la lingua nostra». Ara bé, la crítica no va veure amb bons ulls que no fos completa i que fos traduïda en vers blanc, per la qual cosa la va qualificar de monòtona.

L'última d'aquest seguit de traduccions oblidades és la de Llorenç de Balanzó i Pons, publicada entre el 1923 i el 1924. L'acollida d'aquesta traducció encara va ser més freda que la de les anteriors perquè, un cop més, no encaixava amb el gust de l'època: la llengua literària medievalitzant de Balanzó, que no acceptava la modernitat de la normativització fabriana, no va acabar de fer el pes. Sigui com sigui, una de les virtuts evidents que té el text de Balanzó és que ens ofereix dues versions —en vers i en prosa— de l'obra. En la versió en vers el traductor conserva l'esquema mètric del poema, en detriment del contingut, perquè de vegades s'allunya del que diu Dante. En la versió en prosa, tal com se'ns explica al pròleg, també intenta mantenir el ritme de la poesia en la prosa, però la veritat és que sovint, alliberada de la cotilla mètrica, es limita a glossar millor el sentit del vers dantesc.

La traducció que finalment va reunir tant les qualitats poètiques necessàries per traduir la *Divina comèdia* com el simbolisme politicocultural que buscava l'elit intel·lectual va ser la de Josep Maria de Sagarra. La traducció es va començar a publicar l'any 1935 al diari *La Veu de Catalunya*, l'òrgan d'expressió de la Lliga Regionalista, perquè la traducció estava patrocinada per Francesc Cambó. La Guerra Civil, però, va truncar provisionalment aquesta empresa un any més tard perquè Sagarra va haver d'exiliar-se. A França va poder revisar i acabar la traducció, aquesta vegada amb el mecenatge directe de Cambó. Havent obtingut l'autorització de la censura franquista, l'editorial Alpha primer va publicar la traducció en format de bibliòfil (en tres volums, entre 1947 i 1951), una edició de luxe que pocs es podien permetre. No gaire temps més tard, i seguint la voluntat de Cambó d'oferir la traducció al públic majoritari, es va publicar en format corrent, primer en tres volums (entre el 1950 i el 1952) i després en un únic volum (1955). El text és d'una qualitat poètica innegable: conservant la *terza rima*, Sagarra aconsegueix un vers extremament rítmic i intenta ser fidel al text dantesc amb la llengua poètica pròpia. Per l'ús de certes estratègies versificadores i poètiques que també aplica a la seva poesia pròpia,

la crítica de l'època va considerar –i hi ha alguns autors que encara ho consideren– que havia imprès massa el seu segell personal en la traducció. D'altra banda, el traductor també va escriure unes postil·les per a cada cant, seguint la tradició comentarista de Dante: són uns textos en què, més enllà de posar llum a certs passatges, valora el text dantesc i fa aportacions molt interessants (per exemple, explica el seu parer en certes interpretacions o justifica per què ha optat per certes solucions de traducció).

Finalment, l'última traducció catalana de què disposem de la *Comèdia*, publicada l'any 2000, és la de Joan Francesc Mira. El pròleg, escrit pel traductor mateix, és destacable en tant que ens explica, entre d'altres coses, la lectura personal que fa de l'obra, la qual influeix inevitablement en la traducció: segons Mira, la *Divina comèdia*, més enllà d'un poema, és essencialment una narració d'un viatge en vers. Per tant, Mira busca un text que sigui «natural», no pas artificiós i retòric, i amb uns versos «elàstics», no pas amb una mètrica rigorosa. Juga amb els ritmes del vers, deixa les rimes espontànies que li van apareixent al llarg del text i fa rimar els últims quatre versos de cada cant, com a reminiscència de la *terza rima*. Mira creu que aquesta és la manera més factible de fer arribar l'obra a un lector actual, sense que el text es faci feixuc. Sens dubte, a aquesta lectura més fluida també hi ajuda que el traductor hagi acompanyat els cants amb notes a peu de pàgina i amb un breu davantal al principi de cada cant. Mira acaba el pròleg reivindicant la llengua catalana, tal com fa Verdaguer i Callís: si el traductor del segle XX volia demostrar que en català també es podia traduir la *Divina comèdia*, el traductor del segle XXI fa una clara afirmació a favor de la unitat lingüística.

Les traduccions de la *Vida nova* i les *Rimes*

Amb el prerafaelitisme i el modernisme, la intel·lectualitat catalana, abans d'interessar-se per l'obra magna de Dante, es va fixar en una seva obra de joventut i, en concret, en la figura de Beatriu. És en aquest context que Manuel de Montoliu va traduir la *Vida nova*, publicada el 1903, la primera traducció que respectava la forma del *prosimetrum* italià en una llengua de la península Ibèrica. Montoliu escriu un pròleg en què explica que llegeix l'obra des de l'al·legoria: pensa que Beatriu és una barreja de dona real i símbol (tot i que no acaba de precisar de què). A més, explica que ha intentat ser fidel al text dantesc –tant lèxicament, en les paraules en posició de rima,

com rítmicament, en la construcció dels versos i en el trasllat de les formes mètriques– i, per tant, la traducció és, segons el traductor, «quasi literal». Aquesta literalitat l'aconsegueix mitjançant l'ús de paraules de la llengua antiga, més semblants al toscà dantesc, per la qual cosa creu que és possible que el qualifiquin d'«arcaic i amanerat», però ell té el convenciment que ha aconseguit una llengua «culta i elegant».

Amb més d'un segle de diferència, enguany s'han publicat dues traduccions íntegres de la *Vida nova*, que responen a dues maneres complementàries d'encarar-se al text de Dante. D'una banda, la traducció de Rossend Arqués té un enfocament més aviat filològic: opta per una traducció literal, respectant els recursos retòrics del text, amb una llengua literària entenedora i actual. En la part en prosa respecta el desenvolupament de la frase dantesca original, i només actualitza aquells termes una traducció literal dels quals en trairia el sentit original, del tipus *gentile* per *noble*. En les parts en vers el traductor conserva l'hendecasíl·lab italià per mitjà del decasíl·lab, però no en conserva la rima, la qual cosa li permet seguir de prop el sentit del text dantesc. Aquesta voluntat filològica també es fa evident en les notes abundants i aclaridores, la bibliografia i el pròleg, en què presenta i contextualitza extensament l'obra. D'altra banda, la traducció de M. Àngels Gardella té un enfocament més aviat literari: opta per un català més clàssic, que dialoga amb la traducció de Montoliu, i tradueix la part en vers conservant la rima i el ritme dels hendecasíl·labs dantescos. En la part en prosa ha optat per la fluïdesa i la claredat del discurs, sense descuidar la poeticitat del text (l'exemple de *donna schermo* per *dona ventalla* és prou eloqüent). La traductora també ha anotat la traducció amb notes sintètiques, que fan el text més llegidor. La presentació de la traductora, en què contextualitza l'autor i l'obra i n'explica l'argument, i el pròleg escrit per Raimon Arola, en què reflexiona al voltant del binomi Beatriu-amor, donen claus de lectura per interpretar alguns elements de l'obra.

Les altres traduccions de la primera meitat del segle XX només traslladen alguns poemes esparsos de Dante. Al primer número de la revista *Lletres* de Girona, publicat l'abril del 1907, hi van aparèixer quatre fragments de poemes de la *Vida nova* traduïts per Joan Maragall. Més endavant, l'any 1912 es va publicar una traducció castellana del text, feta per Lluís-Carles Viada i Lluch, amb un

apèndix al final en què hi havia poemes de l'obra traslladats per altres traductors, vint-i-set dels quals són en català. Els autors són més o menys coneguts i més o menys eclèctics: hi ha des de poetes i estudiosos de renom fins a escriptors que feien de la poesia la seva activitat del diumenge, i, per tant, també és normal que les traduccions siguin de qualitat desigual. Els autors presents en aquest volum són Ramon Bassegoda, Josep Carner, Antoni d'Espona, Josep Franquesa i Gomis, Artur Masriera i Colomer, Francesc Matheu, Manuel de Montoliu, Magí Morera i Galicia, Mateu Obrador i Bennàssar, Pere Riera i Riquer, Alexandre de Riquer, Antoni Rubió i Lluch, Vicenç Solé de Sojo i Lluís-Carles Viada i Lluch. Finalment, amb motiu de la commemoració dels sis-cents anys de la mort de Dante, a part de les traduccions d'algun cant de la *Comèdia*, també van aparèixer publicats versos de la *Vida nova* –Joaquim Ruyra, Josep Maria Rovira Artigas, Juli Vila Ortiz i Francesc Matheu–i de les *Rimes* –Josep Lleonart i Josep Carner.

L'última traducció de què disposem de les *Rimes* ve de Miquel Desclot, en un llibre intitulat *Saps la terra on floreix el llimoner?* (1999), que és un recull de poesies de Dante, Petrarca i Michelangelo. De Dante, Desclot en tradueix les *rime petrose*, uns textos que no s'havien traduït mai abans. És una traducció molt reeixida, perquè hi aconsegueix traslladar l'hermetisme i el *trobar clus* dels versos originals i en conserva la mètrica i la rima: una tasca no gens fàcil, si es té en compte que Dante escriu una sextina i una sextina doble, aquesta última una variant de la primera, inventada pel poeta florentí mateix.

La traducció de *De vulgari eloquentia*

A diferència de les altres traduccions de què hem parlat, aquesta última obra no és de caràcter líric sinó assagístic –és un tractat sobre la validesa del vulgar com a llengua literària–, la qual cosa comporta que el producte tingui unes característiques lleugerament diferents de les traduccions anteriors. La traducció, feta per Pep Gómez Pallarès i publicada l'any 1995, va encapçalada per una introducció escrita pel reconegut italianista Mirko Tavoni, un text que al seu torn és una traducció de l'italià, feta per Narcís Iglésias. Són més de quaranta pàgines d'introducció i contextualització de la vida de Dante i de *De vulgari eloquentia*, en què s'expliquen els punts clau per entendre l'obra. Tenint en compte les editorials que publiquen el text, entenem que la traducció està dirigida a un públic universitari,

una classe de destinatari força més concret que el públic general a qui s'adrecen les editorials que han publicat les altres traduccions que hem esmentat al llarg d'aquest article. Tanmateix, Gómez no n'ha volgut fer una traducció especialitzada, sinó que, tal com ens diu la «Nota del traductor», és una traducció respectuosa amb el text original però accessible al lector actual. Aquests canvis es veuen, per exemple, en la construcció de la frase i la tria lèxica, perquè el traductor sempre opta per la solució més còmoda per al lector, és a dir, per la solució que condueixi –en paraules del traductor– a una comprensió «immediata» del text.

Conclusions breus

Com hem vist, la literatura catalana disposa d'un ventall prou extens de traduccions de l'obra de Dante, sobretot de la *Comèdia*. Hi ha traduccions que indubtablement ja formen part del cànon de la història de la traducció catalana –penso sobretot en les traduccions de Febrer i Sagarra– perquè són un veritable monument a la llengua i un producte històric de gran interès. A més, Dante és un autor que continua interessant actualment: ho demostra el fet que la *Vida nova* es retradueixi. Tot i això, i sent conscient que les comparacions són odioses, no em puc estar de comparar la situació de la cultura catalana amb la de les cultures veïnes i de constatar que, a diferència de les altres, la nostra encara no disposa de tota l'obra de Dante en català: encara no s'han traduït les *Rime* completes, ni tampoc el Dante llatí –els tractats *Convivio* i *Monarchia*, les *Egloghe* i les *Epistole*– o el Dante d'atribució dubtosa –els poemes *Il fiore* i *Detto d'Amore*.

Edicions de les traduccions

Arqués, Rossend (trad.) (2021). Dante Alighieri, *Vida nova*. Barcelona: Adesiara.

Balanzó, Llorenç de (trad.) (1923-24). Dante Alighieri, *La divina comedia* (3 vol.). Barcelona: Católica Casals.

Bulbena Tosell, Antoni (trad.) (1908). Dante Alighieri, *La divina comedia*. Barcelona: Arthur Suarez.

Desclot, Miquel (trad.) (1999). Dante Alighieri, *Saps la terra on floreix el llimoner?*. Barcelona: Proa.

Febrer, Andreu (trad.) (1974-88). Dante Alighieri, *Divina comèdia* (6 vol.), editat per Anna Maria Gallina. Barcelona: Barcino.

Gómez Pallarès, Pep (trad.) (1995). Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, amb una introducció de Mirko Tavoni. Vic: Eumo Editorial i Universitat de Girona.

Gardella, M. Àngels (trad.) (2021). Dante Alighieri, *Vida nova*, amb un pròleg de Raimon Arola. Palma: J. J de Olañeta.

Mira, Joan Francesc (trad.) (2000). Dante Alighieri, *Divina comèdia*. Barcelona: Proa.

Montoliu, Manuel de (trad.) (2021). Dante Alighieri, *La vida nova*, amb un estudi introductori de Francesco Ardolino. Barcelona: Barcino.

Sagarra, Josep Maria de (trad.) (2000). Dante Alighieri, *La divina comèdia*. Barcelona: Quaderns Crema.

Verdaguer i Callís, Narcís (trad.) (1921). Dante Alighieri, *La divina comèdia* (2 vol.). Barcelona: Altés.

Viada i Lluch, Lluís-Carles (trad.) (1912). Dante Alighieri, *La vida nueva*. Barcelona: Montaner y Simón.

Bibliografia

Ardolino, Francesco (2006). *Una literatura entre el dogma i l'heretgia: les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*. Barcelona: Editorial Cruïlla; Fundació Joan Maragall.

— (2021). «Figuracions beatífiques en el Modernisme». Dins: Manuel de Montoliu (trad.). *La vida nova*. Barcelona: Barcino, p. 9-40.

Arqués, Rossend (2001). «El rastre de la pantera perfumada: Dante en les poètiques catalanes de la modernitat». Dins: Rossend Arqués i Alfons Garrigós. *Sobre el Dant*. Barcelona: Editorial Claret, p. 23-53.

— (2004). «Reescriure Dante: La *Comèdia* de Sagarra i Mira». *Reduccions: revista de poesia*, 81-82, p. 215-225.

— (2016). «La *Vida nova* de Dante a la nova Catalunya entre decadentisme i blanors burgeses. Traducció i poètica». *Anuari Trilcat*, 6, p. 3-31.

Cabré, Lluís (2007). «Andreu Febrer, "fabbro" i lector». Dins: Alan Deyermond i Barry Taylor (ed.). *From the* Cancioneiro da Vaticana*to the* Cancionero general*. Studies in Honour of Jane Whetnall*. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, p. 103-114.

Cunill-Sabatés, Guillem (2021). «La *Divina comedia* de Sagarra y otras traducciones catalanas del siglo XX». *Ínsula*, 895-896, p. 29-33.

Gavagnin, Gabriella (2005). *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Gómez Soler, Patricia Rosa (2013). *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889-1921).* Universitat d'Alacant. Tesi doctoral. (en línia) https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=118497 [Consulta: 21 setembre 2021].

Ortín, Marcel (2004). «Las traducciones, del *noucentisme* a la actualidad». Dins: Francisco Lafarga i Luis Pegenaute (ed.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, p. 674-694.

Parera Somolinos, Raquel (2018). *La versió d'Andreu Febrer de la* Commedia *de Dante. Biografia del traductor, estudi del manuscrit, anàlisi de la traducció i edició dels cants I-XX de l'*Inferno. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra. Tesi doctoral. (en línia) https://www.tdx.cat/handle/10803/664223#page=1 [Consulta: 20 setembre 2021].

Pujol, Josep (2014). «Dante Alighieri: la *Comèdia*». Dins: Lola Badia (dir.). *Història de la literatura catalana: literatura medieval, segles XIV-XV* (volum II). Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Barcino; Ajuntament de Barcelona, p. 154-155.

visat.

tardor 2021

Llums i ombres de Friedrich Dürrenmatt en català

Ramon Farrés

1. La recepció de Friedrich Dürrenmatt als Països Catalans

Friedrich Dürrenmatt, de qui aquest any es commemora el centenari del naixement, és sens dubte un dels escriptors suïssos més importants de la història i un dels més grans autors en llengua alemanya de la segona meitat del segle xx, al costat de Paul Celan, Heinrich Böll, Günter Grass, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhardt o del també suís Max Frisch. Tot i això, la seva obra ha estat traduïda al català de manera molt irregular i incompleta, com ho demostra una ullada breu a la seva bibliografia en la nostra llengua.

La incorporació de Dürrenmatt al sistema literari català comença amb força a la dècada dels seixanta, amb la traducció de l'obra de teatre *La visita de la vella dama* (a càrrec de Frederic Ulsamer i Aurora Díaz Plaja), que s'havia estrenat el 1956 a Zuric i durant els anys següents va assolir un gran èxit internacional. Això va facilitar que l'obra també arribés als escenaris de casa nostra i que es publiqués l'any 1962. Només dos anys més tard, la col·lecció de literatura policíaca «La Cua de Palla», d'Edicions 62, dirigida per Manuel de Pedrolo, en publicava dues novel·les de, *La promesa* i *El jutge i el seu botxí* (totes dues traduïdes per Artur Quintana), que també havien obtingut un gran èxit de públic, primer a Suïssa i després en altres països. L'aposta no devia funcionar malament, perquè el 1966 Edicions 62 afegia un altre Dürrenmatt al seu catàleg: *Grec busca grega* (aquest cop a la col·lecció «El Balancí» i en traducció de Lluís Solà). El 1969 se'n va representar a Barcelona una nova obra de teatre, *Els físics*, en versió de Josep M. Salvadó i Joan L. Bozzo, tot i que el text no va arribar a publicar-se.

Va passar igual amb *Plet per l'ombra d'un ruc*, representada el 1973.Va tenir més sort l'obra següent que va arribar als escenaris catalans, *Frank V*, traduïda per Feliu Formosa i publicada el 1977 a la col·lecció teatral d'Edicions 62. Es tracta de l'única publicació en català d'un text de l'autor suís en tota la dècada dels setanta, per les

quatre de la dècada anterior. L'empenta inicial, doncs, en lloc de consolidar-se es desinflava.

Durant els anys vuitanta hi hagué un tímid intent de recuperar Dürrenmatt per al lector català. D'una banda, l'Institut del Teatre publicava el 1983 la comèdia *Ròmul el Gran*, en versió de Carme Serrallonga; i, de l'altra, l'editorial Columna apostava pel seu vessant de narrador amb dues novel·les recents: *Justícia* (publicada en alemany el 1985 i en català el 1986) i *L'encàrrec* (publicada en alemany el 1986 i en català el 1987), traduïdes per Carme Gala i Glòria Oliva, respectivament. Però aquest intent meritori de reprendre en català el fil de l'obra de l'autor suís quedava estroncat perquè el fil es trencà: el 1990 Dürrenmatt morí. El balanç de la recepció als territoris de parla catalana en vida de l'autor és de tres obres de teatre publicades i dues més de representades (dues més van arribar als escenaris catalans en versió castellana) d'un total de setze; i tres novel·les traduïdes d'un total de vuit.

Un balanç més aviat magre tenint en compte el prestigi que ja havia assolit abans de morir (els últims anys sonava repetidament com a candidat al Nobel), però això s'hauria pogut esmenar posteriorment, com ha passat tantes vegades. No ha estat així, tanmateix, en el cas que ens ocupa: després de la mort de l'autor, tan sols s'ha publicat una nova traducció de *Ròmul el Gran*, a càrrec de Feliu Formosa, arran d'una posada en escena de l'obra al Teatre Nacional de Catalunya, l'any 2005, i el poema narratiu *Minotaure*, publicat el 2010 per l'editorial LaBreu, amb traducció d'Ignasi Pàmies. Cal esmentar també que *La visita de la vella dama* es va reeditarel 2004 i tot just fa un parell d'anys es va poder tornar a veure als escenaris catalans, igual que *Frank V*. El 2005 també es va poder veure una nova posada en escena d'*Els físics* (en una versió també nova de Marc Rossich, la qual, però, no s'ha publicat). També la novel·la *La promesa* s'ha reeditat diversos cops (el 1991 i el 2011). Però el cert és que a hores d'ara encara queda un gruix important de la seva obra dramatúrgica i narrativa per traduir, a més de diversos llibres que oscil·len entre el dietari i l'assaig, amb el títol genèric de *Stoffe* («Materials»).

2. El *Ròmul* de Serrallonga i el *Ròmul* de Formosa

Com s'ha vist, l'única obra de Friedrich Dürrenmatt de la qual hi ha disponibles dues versions en català és *Ròmul el Gran*, i estan

signades per dos dels més grans traductors de l'alemany al català de tots els temps: Carme Serrallonga i Feliu Formosa. La temptació de comparar les traduccions d'aquests dos gegants de la seva especialitat és massa forta per deixar-la passar.

Les diferències ja apareixen al subtítol de l'obra: «Eine ungeschichtliche historische Komödie», un sintagma que, traduït literalment, en català diria: «Una comèdia històrica ahistòrica» (o «no històrica»). Però l'original alemany fa servir dues paraules diferents per al concepte «històric», l'una d'arrel germànica, «geschichtlich», i l'altra d'arrel llatina, «historisch» (totes dues són sinònimes i d'ús corrent), de manera que en alemany l'oposició de dues idees antagòniques es fa sense repetir els termes. Com que en català no tenim aquesta possibilitat (no disposem d'un sinònim d'«històric» que es pugui utilitzar aquí), Serrallonga i Formosa van haver de trobar una d'aquelles solucions no del tot satisfactòries, però que permeten salvar l'obstacle sense perjudicis greus: Serrallonga va optar per «Comèdia històrica anti-històrica» (eliminant l'article indeterminat) i Formosa per «Una comèdia històrica gens històrica» (mantenint l'article).

Però, tot just comencem a llegir el contingut de les dues versions, ens adonem que hi ha diferències que no poden ser degudes únicament a les opcions diverses de sengles traductors. A la traducció de Serrallonga hi ha des del principi alguna frase, o fins i tot alguna rèplica sencera, que han desaparegut en la traducció de Formosa. Això només pot tenir una explicació: Dürrenmatt va escriure *Ròmul el Gran* entre 1948 i 1949, any en què es va estrenar a Basilea, però posteriorment va revisar l'obra diverses vegades i va acabar publicant-ne la versió definitiva l'any 1980. Doncs bé, tot i que la versió de Serrallonga es va publicar el 1983, sembla que la traductora va basar-se encara en la primera versió de l'obra. Com que no he pogut consultar l'original de la primera versió, no ho puc afirmar de manera certa, però sí que puc confirmar que la versió de Formosa segueix clarament la versió definitiva del 1980, en què no hi ha aquestes frases o rèpliques que només es troben en la versió de Serrallonga.

L'acarament de les dues traduccions també revela que Formosa va tenir en compte la versió de Serrallonga, atès que hi ha més coincidències entre els dos textos del que és habitual en dues traduccions d'una mateixa obra, i algunes d'aquestes coincidències

són difícilment explicables si no és pel fet que el traductor posterior, és a dir, Formosa, va decidir aprofitar una solució de la seva predecessora, és a dir, Serrallonga, perquè li va semblar especialment encertada (una pràctica habitual entre els traductors que retradueixen obres versionades anteriorment, i que no té res de censurable, ans al contrari). Així, per exemple, a totes dues traduccions trobem que «trostlos» (literalment «desesperant», «desolador») ha estat traduït per «galdós», i «Unkraut» (literalment «males herbes») per «malesa», dues equivalències no gens evidents. Hi ha moltes altres coincidències «sospitoses», de vegades de frases senceres, però com que tampoc no es pot excloure que tots dos traductors hi arribessin cadascú pel seu compte, no les reprodueixo.

D'altra banda, a la traducció de Serrallonga hi he detectat una desena llarga d'errors de comprensió (sense comptar interpretacions discutibles), que, en canvi, han estat corregits en la versió de Formosa. Això demostra que el grau de coneixement de la llengua original és superior en el cas d'aquest darrer, cosa que concorda amb la trajectòria vital dels dos traductors en qüestió: mentre que Serrallonga havia après l'alemany sobretot de manera autodidacta (després d'haver fet alguns cursos a l'Institut Alemany de Barcelona abans de la guerra), a partir dels llibres que anava llegint i traduint, i *Ròmul el Gran* va ser tot just la vuitena obra que va versionar d'aquest idioma, Formosa va estudiar germanística a Heidelberg i va arribar a fer de professor de traducció en aquesta mateixa ciutat i a Germersheim; quan va fer la seva versió de *Ròmul el Gran*, ja havia traduït més de quaranta obres de l'alemany al català i un nombre semblant al castellà.

A part dels errors de comprensió, la traducció de Serrallonga cau també clarament més sovint que la de Formosa en els calcs i les equivalències massa literals, cosa que també pot deure's a un domini inferior de l'idioma o bé a una actitud exageradament respectuosa amb l'original. El cas és que Serrallonga tradueix «frisch gebadet» de manera literal per «banyat de fresc», mentre que Formosa opta per «acabat de banyar». Una imatge metafòrica com «wenn wieder einmal eine Erleuchtung dämmert», Serrallonga la tradueix literalment, «com cada vegada que apunta una claror», i Formosa més lliurement, «com sempre que s'insinua algun progrés». Encara un altre exemple semblant: «wir sind Provinzler, denen eine Welt über den Kopf wächst» el tradueix Serrallonga, mantenint la imatge

de l’original, com «uns provincians, som, amb un món que ens creix més amunt del cap», mentre que Formosa el reformula de la manera següent: «nosaltres som uns provincians sobrepassats per un món».

Finalment, els vint anys transcorreguts entre una traducció i l’altra es noten en la mena de llenguatge que fa servir cadascuna. Serrallonga recorre sovint a un català més formal, «literari», fins i tot arcaïtzant, mentre que Formosa opta per un llenguatge més planer i col·loquial. Vegem algunes equivalències contraposades: «esdernegat» (Serrallonga) – «exhaust» (Formosa); «deturar» (S) – «aturar» (F); «busts» (S) – «bustos» (F); «benamada» (S) – «estimada» (F); «abillats» (S) – «vestits» (F); «cercar» (S) – «buscar» (F); «fóra» (S) – «seria» (F); «cal que es casi» (S) – «s’ha de casar» (F), «s’estintola» (S) – «es recolza» (F).

La conclusió és clara: tot i que en general la traducció de Carme Serrallonga funciona prou bé, és evident que la posterior de Feliu Formosa no tan sols actualitza el text (prenent com a referència la versió definitiva de Dürrenmatt), sinó que a més adapta el llenguatge de la traducció al segle XXI i sobretot corregeix els errors i els calcs de la seva predecessora.

visat.

tardor 2021

La presència del teatre d'Ignasi Iglésias a París

Joan Martori

In memoriam Montserrat Franquesa

Els vells i *Les garses* d'Ignasi Iglésias varen estrenar-se a París el 1908 i el 1911, respectivament. Hi obtingueren un èxit de crítica i públic sense precedents en el teatre català, amb el corresponent ressò en la premsa de Barcelona, Madrid, Londres i Buenos Aires [1]. La crítica francesa, a propòsit de l'estrena de *Les garses*, s'abocà de ple a elogiar l'obra d'Iglésias, el muntatge i la interpretació. Aquelles posades en escena a París venien precedides de la bona recepció que havia obtingut en les escenes de Barcelona i Madrid, i en l'ambit internacional, concretament, a Buenos Aires i Bolonya. A Barcelona les estrenes d'*Els vells* (Teatre Romea, 6.2.1903) i *Les garses* (Teatre Romea, 25.11.1905) havien aconseguit una recepció molt favorable. Posteriorment, tingué una bona acollida en la capital d'Espanya. A conseqüència de l'èxit que Enric Borràs havia assolit en donar a conèixer en el Teatro de la Comedia els originals catalans d'*Els vells* (28.5.1904), *La mare eterna* (6.6.1904), *El cor del poble* i *Lladres* (12.6.1904) en la seva primera temporada a l'escena de Madrid, l'any següent l'actor hi interpretà diverses traduccions a l'espanyol del teatre d'Iglésias en el mateix espai escènic: *La madre eterna* (4.2.1905) *Juventud*, (21.2.1905), *Los viejos* (30.3.1905) i *Las urracas* (25.11.1905). Al cap d'uns quants anys l'obra d'Iglésias es difonia per Europa i Amèrica amb l'estrena de *Los viejos* i *La fiesta de los pájaros* , traducció de *La festa dels ocells* (Teatro Victoria de Buenos Aires, octubre de 1910), amb les quals Enric Borràs portà el teatre d'Iglésias per primer cop a terres americanes, i el muntatge de *Madre eterna* (Teatro Verdi de Bolonya, 2.12.1910), a partir de la traducció a l'italià de *La mare eterna.*

Dues de les companyies més innovadores i dinàmiques de la capital francesa posaren en escena *Els vells* i *Les garses*. *Les Vieux* (Théâtre Marigny, 8.12.1908), títol de la traducció d'*Els vells* duta a terme pels perpinyanencs Pere Rameil i Frederic Saisset, fou interpretada per la

companyia Théâtre de L'Œuvre, dirigida per l'actor i acreditat director d'escena Lugné-Poe. Pocs anys després d'aquesta estrena, la companyia Le Nouveau Théâtre d'Art, fundada el 1907 per un col·lectiu d'autors, posava en escena *Les Pies* (Théâtre du Palais Royal, 20.3.1911), traducció de *Les garses* elaborada per George Billotte, en un muntatge dirigit per Louis Bourny. Ambdues iniciatives foren promogudes pels catalans Alfons Maseras i, molt especialment, pel crític literari Joan Pérez-Jorba, que, instal·lats a París, compaginaven la publicació de col·laboracions en diverses rotatives amb la tasca de traduir a l'espanyol per als diferents productes editorials que la Casa Garnier explotava en el mercat iberoamericà.

Pérez-Jorba s'havia encarregat d'atreure l'atenció de la crítica i del públic parisencs tot redactant els continguts dels dossiers de premsa i, en el cas de l'estrena de *Les Pies,* d'un text propi que s'inserí en el programa de mà. El crític hi destacava l'evolució del teatre català coetani i la modernitat que comportava el tractament dels col·lectius obrers de l'última producció d'Iglésias en el panorama teatral català del moment. Així mateix hi apuntava l'abandonament del teatre d'idees en l'obra recent d'Iglésias, a més d'altres qüestions que foren utilitzades en gran part dels articles de recepció.

Georges Billotte, traductor de *Les garses* al francès*,* era un notari de Brest (La Bretanya) que, un cop jubilat, havia fixat la residència en el barri llatí de la capital francesa. Catalanòfil i bon coneixedor del teatre espanyol i llatinoamericà, traduí *La lletja* de Santiago Rusiñol, de qui també hauria traduït el quadre poemàtic intitulat *El jardí abandonat*, si no fos que aquell projecte de traducció s'acabà frustrant i, de resultes, l'estrena de la versió francesa de l'obra. Billotte, que s'havia ofert a traduir *Els vells*, quan aquest treball ja l'havien enllestit Frederic Saisset i Pere Rameil, també havia expressat interès a traduir *La festa del blat* després que Àngel Guimerà n'hagués concedit l'exclusiva de la traducció a Artur Vinardell. L'autor li demanà que en tot cas hi intervingués com a corrector d'estil de la traducció ja culminada, la qual cosa, que jo sàpiga, no s'arribà a dur a terme.

El traductor al francès de *Les garses* adoptà un paper molt actiu en la gestió del muntatge i la promoció de l'obra d'Ignasi Iglésias que s'afegia a la tasca d'agitador cultural de Pérez-Jorba. I amb reeixement. Tots dos, traductor i crític, contribuïren significativament que l'estrena de *Les garses* a París s'acabés convertint en la posada

en escena d'una de les obres del repertori teatral contemporani català de més impacte en el públic i la crítica internacional.

Iglésias, d'entrada havia demanat a Billotte que, un cop tingués enllestida la traducció, la lliurés al prestigiós director d'escena André Antoine (carta 19.12.1907) [2], però, en aquells moments el fundador del Théâtre Libre i pare de la posada en escena naturalista havia deixat les tasques de direcció d'escena per ocupar el càrrec d'administrador del Théâtre Odéon. Sigui com sigui *Les Pies*, títol de la traducció francesa de *Les garses,* fou finalment estrenada per Le Nouveau Théâtre d'Art, companyia de la qual George Billotte era membre adherit. Iglésias acceptà els tractes proposats per Billotte amb una important concessió: si l'autor havia pensat a cobrar el 50% en concepte de drets de representació (carta 12.6.1907) finalment hagué d'acceptar, ni que fos a degrat, les condicions que ell mateix considerava “esclavitzadores”, fixades en el reglament de la companyia, que disposaven que els autors no podien cobrar drets de representació (carta de 7.12.1911).

Billotte també s'implicà en el muntatge de *Les Pies*. Pel que sabem a través de l'epistolari entre autor i traductor, aquest havia pensat per a l'escenografia a incloure cartells de *corrridas* de toros penjats a la paret de la barberia que emmarcava l'acció de l'obra. La idea no s'adeia amb la decoració de l'espai escènic que a *Les garses* representava un dels llocs de socialització per excel·lència dels obrers de Sant Andreu de Palomar de finals del segle XIX i que havia servit d'inspiració al dramaturg. Iglésias intentà convèncer el traductor que la idea no era adequada amb els termes següents: “Aquí en Cataluña, región europea, no tienen campo abonado las corridas de toros. Es impropio, sería ridículo que en el interior de una barbería catalana se exhibieran, como elementos, carteles propagadores de la nefasta fiesta mal llamada nacional”. A més de destacar que Catalunya era una “región europea”, afegia un comentari molt pertinent sobre la literatura catalana, diferenciada de l'espanyola, especialment per raons de context, com veurem seguidament: “ Fíjese Ud. bien, en España hay dos literaturas, distintas una de otra; la castellana y la catalana, hijas, cada una respectivamente, de la manera de pensar y sentir de dos pueblos (el catalán y el castellano) bien definidos y diferentes. Ustedes, los franceses, nos confunden a todos en un mismo aspecto, juzgándonos a todos por un igual” (carta de 7.1.1911, erròniament datada el

7.12.1911, tal com el traductor anotà en l'original *a posteriori*). Iglésias actuava en prevenció del contingut de les desafortunades declaracions que Enrique Gómez Carrillo havia fet tres anys enrere, amb motiu de l'estrena de *Les Vieux.* El corresponsal de *El Liberal* a París havia intoxicat l'opinió madrilenya, parlant d'un suposat supremacisme de la dramatúrgia catalana i d'una ofensa a la "integridad moral de la nación" derivats del fet queIglésias havia estat presentat a la crítica francesa com un autor català -Pérez-Jorba i Alfons Maseras havien fet bé la seva feina- [3]. Així s'entèn millor que Iglésias per la via del seu traductor tornés a insistir en la catalanitat de la seva nova estrena a París.

Però, si bé en l'estrena de *Les Pies* es decidí descartar els cartells taurins que havia suggerit el traductor, en l'escenografia d'aquella posada en escenaes continuava respirant un cert aire d'espanyolitat. Pérez-Jorba ho anotava subtilment en una crítica d'aquell muntatge publicada a *El Poble Català:* "El decorat mereix també molts elogis per la nota local, més aviat espanyola que catalana" [4].

A Iglésias, curós amb tots els detalls de l'imminent muntatge de *Les garses* a París -anys enrere havia remarcat que s'informés que l'obra havia estat estrenada en el Teatre Català, bo i eludint el nom de Romea, la qual cosa adquiria sentit a la capital francesa (carta de 7.6.1907)-, l'havia inquietat que el treball de Billotte s'hagués fonamentat en la traducció espanyola, d'Antonio Palomero (carta de 7.1.1911). Així, demanà al traductor que tingués en compte l'original català. La confiança en el seu traductor, però, era inqüestionable de totes passades. Tanmateix, la traducció de *Les garses* al francès acabà satisfent Iglésias i els components del seu entorn literari més proper, i així ho feu saber a Billotte (carta de 3.7.1912).

Tanta era la confiança que Iglésias tenia en la professionalitat del seu traductor al francès, que també li oferí de traduir *Els emigrants.* L'autor confiava en secret al traductor que feia anys que tenia enllestida l'obra, però que no havia volgut estrenar-la "perquè em veia massa jove i, per tant, faltat d'experiència de la vida per a confiar-la als homes". I encara més: per a Iglésias *Els emigrants* era "la més hermosa (o la menys lletja) de totes les que fins avui he produït", millor que *Els vells* i *Les garses*, segons l'autor. En un to confidencial, seguiacomentant a Billotte "si per cap altre mereixo un brot de llorer... per aquesta ja'm poden teixir la corona" (carta de 23.3.1911).

Els emigrants, que Iglésias tenia previst donar a conèixer durant la temporada següent a la de l'estrena de *Les garses* a París, trigà cinc anys a posar-se en escena [5]. Novament allunyat dels circuïts professionals del teatre de Barcelona, Iglésias estrenà *Els emigrants* en un teatre de Terrassa (Teatre Principal, 24.6.1916) amb una implicació personal en el projecte que el portà no només a dirigir-ne el muntatge, sinó també a interpretar el personatge de l'avi Jacob, perquè Jaume Borràs se'n desdí a última hora. Malgrat la descortesia i informalitat de Borràs, l'estrena fou un èxit. Amb escenografia de Josep Rocarol, vestuari de la pretigiosa Sastreria Malatesta, la inclusió d'una cançó de bressol escrita *ex professo* per Enric Morera i la participació de més d'un centenar de figurants de l'Agrupació Talia [6], l'estrena d'*Els emigrants* a Terrassa fou una prova de foc del coratge d'Iglésias que Eugeni d'Ors no trigà a glossar amb les afirmacions següents: “Lloem la brava energia d'aquest poeta nostre que, abandonat de tothom a la darrera hora, planta cara al destí, magníficament el supera i s'improvisa actor, com aquell que, en pas de naufragi, s'improvisa barquer. Sempre ve un moment així, valent Iglésias! Sempre ve el moment de restar tot sol” [7]. Ignasi Iglésias era aleshores un autor marginat i així ho suggeria d'Ors. D'aquí que s'hi referís com un autor “abandonat de tothom”. Malgrat haver-se convertit en un mite en vida, homenatjat en diverses ocasions, l'havien deixat de banda. La política cultural noucentista en determinar el valor de la tradició literària immediatament anterior, decantà l'obra d'Iglésias entre altres raons perquè la temàtica obrerista del seu teatre s'entenia com a massa proper a a una conflictivitat que no s'acabava de resoldre en els carrers ni en els centres de producció. Com havia passat amb el seu teatre de contingut més radical, anterior al Procés de Montjuïc. Així s'entén que Iglésias no continués les gestions amb Billotte per traduir *Els emigrants*, tal com li havia ofert anys enrere.

En plena dictadura de Primo de Rivera *Le Courrier Catalan*, òrgan de la Societé pour L'Encouragement de la Culture Catalane, que es publicava a París amb el finançament de Francesc Cambó i dirigia Alfons Maseras, celebrava el retorn del teatre d'Iglésias a l'escena de Barcelona, tant de temps apartat en la programació teatral a mans d'uns empresaris que no havien tingut en compte l'estimació d'un públic que, de cap de les maneres, l'havia oblidat. Llegim-ho: “Après la mort du grand Guimerà, Iglésias reste le premier auteur

dramatique de la Catalogne, celui qui s'est le plus compénétré avec son peuple, celui qui a réussi à l'émouvoir davantage, celui qui l'a le plus parfaitement incarné dans ses personnages. Il reste le poète populaire per excellence et l'une des plus nobles figures de la renaissance littéraire catalane" [8]. Un cop mort Àngel Guimerà l'article revitalitzava la condició d'Iglésias de poeta nacional.

En temps de la Segona República Espanyola, quan hauria tingut sentit reinterpretar els drames socials d'Iglésias, els teatres públics i els circuïts professionals continuaren reticents a programar-ne el repertori. Per dir-ho ras i curt: la crítica i els empresaris arrossegaven la inèrcia d'un cànon teatral que mantenia els mateixos prejudicis cap a una obra que en aquells moments es considerava anacrònica, pròpia d'un altre temps.

Són coneguts diferents casos en els quals l'obra d'autors que no han aconseguit un reconeixement inicial en el seu país d'origen, assoleixen l'èxit gràcies a la promoció de la seva obra a París. En la literatura italiana, *La coscienza di Zeno* d'Italo Svevo deixà indiferent el públic lector i la crítica quan es publicà el 1923. James Joyce, que havia estat professor d'anglès de Svevo a Trieste, feu una campanya a la capital francesa a favor de l'obra que estimulà l'interès de la crítica. Diversos articles sobre el treball de Svevo i la publicació de fragments de la seva obra traduïts al francès obriren pas a publicar la primera versió de la novel·la italiana al francès i, de retruc, l'interès per l'obra de Svevo en el seu país natal. Marinetti i Ungaretti van anar pel mateix camí, encara que en aquests casos hi influí que tots dos autors eren italofrancesos. L'obra de Dino Buzzati no va rebre gaire atenció fins que fou traduïda al francès, a partir de la qual cosa aconseguí un èxit fulgurant en el seu país d'origen.

Les conseqüències de la recepció de l'obra d'Ignasi Iglésias a París són diferents de la dels autors italians que hem esmentat. Primerament, perquè a principis de segle XX a Catalunya i a la resta de l'Estat Iglésias era considerat un referent capdavanter del teatre modernista. Segonament, perquè el seu traductor al francès s'implicà a l'hora de promoure'n l'obra i de posar-la en ecena, bo i adoptant un paper molt actiu que visibilitzava la seva feina i la significació de l'obra traduïda. Caldria remarcar, doncs, que el paper del traductor de *Les garses* és un cas que s'allunya de la invisibilitat que ben sovint acompanya la professió del tradutor. I, en tercer lloc, l'esplèndida recepció obtinguda a París, com hem vist, de ben poca

cosa serví al nostre autor en la seva trajectòria posterior en l'escena catalana. Iglésias estrenà intermitentment i hagué de reorientar la seva obra posterior temàticament i amb procediments dramatúrgics diversos. En molts casos hagué de desnaturalitzar els signes que havien caracteritzat el seu millor teatre, innovador, polèmic, combatiu i, si més no, orientat a sacsejar la moral social de les consiències petitburgeses.

Al principi del segle XX Iglésias havia obtingut uns índexs de popularitat equiparables als de Guimerà i de Rusiñol. Els tres dramaturgs transcendiren l'escena catalana per la via de les traduccions i de l'estrena de la seva obra a Madrid, Europa i Amèrica. L'anomenada dels tres dramaturgs comportà que es creessin imatges populars dels autors i/o dels seus personatges literaris. Guimerà, Rusiñol i Iglésias reorientaren la seva literatura dramàtica en funció dels diferents contextos escènics, dels gustos del públic i de les exigències de la indústria teatral. La primera producció d'Iglésias com la de Guimerà a Madrid i part de la de Rusiñol fou sotmesa al debat i la polèmica. I en el cas de la producció ideològicament més radical d'Iglésias, va ser bandejada. De l'àmplia producció teatral dels tres dramaturgs, se n'han mantingut vigents només poques obres. Tant Iglèsias com Guimerà aprofitaren la seva dimensió pública per defensar des de diverses tribunes la llengua, el teatre i la cultura, al mateix temps que abanderaven la causa catalana. Així, les dues figures varen adquirir una dimensió simbòlica, fruit de la connexió de la seva obra amb àmplies capes de la societat, les quals els tributaren diversos homenatges en vida i a títol pòstum. La cerimònia de l'enterrament d'Ignasi Iglésias, una de les manifestacions més multitudinàries de la història contemporània d'aquest país, només equiparable al condol per la mort de Guimerà, esdevinguda quatre anys abans, va significar el testimoni més sentit d'un poble que acomiadava el seu poeta nacional.

Enguany s'hauria d'haver celebrat el cent cinquantenari del naixement d'Ignasi Iglésias. Fora d'inicatives com les que s'han produït en el barri de Sant Andreu de Barcelona, d'un breu programa dedicat a l'autor emès a Betevé i de l'edició actualitzada d'algunes de les obres més emblemàtiques en una colecció del Repertori Teatral Català de l'Institut del Teatre [9], ni el món acadèmic, ni els plans de lectura del Departament d'Educació, ni les institucions polítiques i culturals, ni els mitjans de gran audiència han fet res de

significatiu, ara per ara, per commemorar aquesta important efemèride. Com si ens haguéssim posat d'acord en allargar el mateix silenci que es produí amb motiu de la commemoració dels cent anys del naixement, el 1971, en ple franquisme. Un llarg silenci que entre tots acabarem convertint en oblit si no hi posem remei.

[1] Tenim en premsa un estudi sobre la recepció del teatre d'Ignasi Iglésias a París.

[2] Còpia d'un epistolari d'Ignasi Iglesias a George Billote, conservat a la Biblioteca de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Casa de l'Ardiaca, (ref. 5D42-05/05), compost per 11 cartes que van de l'1.1.1907 al 31.12.1915, que es reproduí a "Per a enriquir els futurs epistolaris d'Ignasi Iglésias, Santiago Rossinyol i Àngel Guimerà amb el traductor francès M. Georges Billotte", *La Revista*, any XX, juliol-desembre, 1934, p. 79-83. Disponible a https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=

[3] E. [Enrique] Gómez Carrillo, "París. Los catalanistas literarios", *El Liberal* (Madrid), 13.12.1908.

[4] J. Pérez-Jorba, "Les Garses", de l'Ignasi Iglesias, a París, *El Poble Català*, 23.3.1911. p. 1. Disponible a https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=

[5] És important consignar la data de factura d'*Els emigrants* perquè la historiografia fins ara ha situat aquesta obra en una etapa de desorientació i crisi estètica d'Ignasi Iglésias. *Els emigrants*, doncs, formaria part del cicle de maduresa productiva de l'autor, si més no en aquell que agrupa les obres d'Iglésias que han perdurat al llarg del temps en el repertori teatral català, del qual formen part *Els vells* (1903), *Les garses* (1905) o *La barca nova* (1907).

[6] *El Teatre Català* havia destacat: "l'obra respira un aire de festa grega i una força tant vibrant que sembla surti de la terra mateixa el clam de tot un poble" ("L'estrena de 'Els emigrants' de l'Ignasi Iglesias", *El Teatre Català*, 225,17.6.1916, p. 209. Disponible a https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=

[7] Xènius, "Glosari. La prova del foc", *La Veu de Catalunya*, 5.7.1916, p. 1.

[8] "Courrier Litteraire. Ignasi Iglesias", *Le Courrier Catalan*, 15.3.1925. Entre l'accionariat de la Societé pour L'Encouragement de

la Culture Catalane hi havia Alfons Maseras i Joan Pérez-Jorba, els promotors de les estrenes del teatre d'Iglésias a París.

[9] Es tracta del volum *Quatre textos d'Ignasi Iglésias.* Lladres *(1899),* Els vells *(1903),* Cendres d'amor *(1904),* Les garses *(1905)*, publicat en el Repertori Teatral Català, Institut del Teatre, desembre 2020, de lliure accés a http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1153, que també s'ofereix en impressió a demanda al lloc web de la Diputació de Barcelona /llibreria.diba.cat/cat/libro/quatre-textos-d-ignasi-iglesias_65400. És aconsellable clicar “Veure estadístiques d'ús” per comparar les visites que ha tingut aquesta edició en menys d'un any amb les d'altres textos d'autors, diguem-ne més “actuals”, publicats en el RTC anteriorment (Brossa, Teixidor, Rudolf Sirera, Palau i Fabre, Pedrolo, etc.). Amb les xifres al davant, s'arriba a la conclusió que el teatre d'Iglésias genera interès, sobretot si tenim en compte que el Repetori Teatral Català no és una col·lecció que poguem considerar d'abast general.

visat.

tardor 2021

Conversa amb Joan Francesc Mira: traduir els clàssics de la literatura occidental.

Nina Valls

Joan F. Mira, antropòleg i escriptor amb una dilatada i sòlida trajectòria, és un dels intel·lectuals més rellevants en llengua catalana dels últims cinquanta anys. Ha estat *Visiting Fellow* a la Universitat de Princeton, professor de filologia grega a la Universitat Jaume I i fundador del Museu d'Etnologia de València. És membre de l'Institut d'Estudis Catalans i de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua i autor d'una quarantena de llibres de ciències socials, assaig, narrativa, traduccions de grans clàssics de la literatura i més de dos mil articles de premsa. Ha rebut nombrosos reconeixements, com la Creu de Sant Jordi, la Lletra d'Or, el Premio Nacional de Traducción o la Medalla d'Or de la Ciutat de Florència. També és Premi d'Honor de les Lletres Catalanes.

Amb l'excusa que enguany se celebra el 700 aniversari de la mort de Dante Alighieri, l'hem entrevistat per parlar de la seva traducció de la *Divina comèdia*, però també de les seves versions de l'*Odissea* i dels *Evangelis*, tres obres cabdals de la literatura europea i la cultura occidental, i per repassar la seva trajectòria. Ens trobem a la seu del PEN Català, a l'Ateneu Barcelonès. Es mostra content de poder tornar a viatjar després d'un any i mig de pandèmia, que l'ha tingut confinat al poble de Castelló on viu; ell, que estava acostumat a tenir una vida molt activa, a anar a València un o dos cops per setmana i a Barcelona un o dos al mes. Amb 82 anys a l'esquena, es conserva formidablement bé. Especialment en actitud i en esperit. Rere una façana entranyable i simpàtica, descobrim, intacte, un esperit vigorós, polemista, de conviccions fermes i amant zelós del rigor i la precisió conceptual.

El món a través d'una cultura: el compromís de l'antropòleg

En un dels textos recollits a *Papers de l'observador* (Editorial Afers i Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2020), a partir de la pròpia experiència, Mira narra com els infants entren al món per mitjà d'una

cultura. «Ho enfocava des d'un punt de vista antropològic: com la criatura, en la primera edat, entra en un món concret a través de la família, dels veïns i, després, de l'escola. Crec que és interessant perquè tots vivim dins d'un esquema cultural: pot ser més estret, més ample, més tradicional, més modernitzat, però tots vivim dins d'aquest esquema cultural que és el que ens permet interpretar la realitat.» Segons Mira, és un aspecte fonamental, perquè si no sabem interpretar l'experiència, anem totalment perduts; si perdem el marc de referència, no podem entendre res. I això és el que pot passar quan hi ha un procés d'evolució accelerat com l'actual: que quedem completament desorientats.

Mira no prové d'una família especialment il·lustrada. La seva mare i el seu pare no tenien grans estudis, però des de menut se li va despertar una relació indirecta amb el món de la literatura, dels conceptes o de les idees per mitjà dels seus germans, molt més grans que ell, que estudiaven carrera, cosa rara en el barri on vivia, als afores de la ciutat de València. Per tant, era un món que tenia pròxim i que va crear la base del seu interès intel·lectual pels estudis, el Batxillerat, la universitat. Ara bé, el fet que després comencés a interessar-s'hi de manera activa és una altra qüestió, perquè no és tan habitual. Pregunta en veu alta «Per què vaig començar-me a interessar a escriure, a pensar pel meu compte, a elaborar les meves pròpies idees? Doncs això és molt difícil de dir, perquè no vaig tenir cap revelació! És una cosa lenta, progressiva i que, de sobte, et trobes…»

Més endavant, en l'entrevista ens confessa que durant l'adolescència va passar per una etapa en què es volia fer capellà per esdevenir sant. «Quan es va morir mon pare, vaig tenir un trauma terrible. Estava molt lligat a ell. Vaig quedar completament destrossat, i els capellans del col·legi em van arreplegar com un pardalet. Amb catorze anys no aspirava a cap altra cosa que a ser sant. La mística espiritual. Vaig anar a fer el noviciat un any i, després de tres més estudiant filosofia en un monestir cistercenc de Navarra al peu del Montejurra, em van enviar a acabar els estudis a Roma, a la Universitat Gregoriana, que era una universitat molt oberta.» Allà el món se li va obrir i la dèria de ser capellà li va passar. Tanmateix, està molt orgullós d'aquella etapa de disciplina i de formació intel·lectual. Al monestir, llegia com un boig i estudiava. A partir dels 18 anys, a Roma, va començar a ser conscient del món en què vivia.

D’ençà que s’endinsà en l’antropologia, a partir d’una visita a Oxford,l’aprenentatge va ser accelerat, perquè aquesta disciplina, aclareix, ajuda molt a interpretar la realitat. «Per entendre el món, necessites tres coses: conceptes i categories d’interpretació, observació i comparació.»

Tal com ha explicat Josepa Cucó, catedràtica d’Antropologia Social a València, Mira ha destacat pel seu compromís com a antropòleg, tant en l’àmbit de la recerca, amb *Un estudi d’antropologia social al País Valencià: Vallalta i Miralcamp* (1974) i un gran nombre d’articles recollits, més tard, a *Els valencians i la terra* (1978) i *Vivir y hacer historia* (1980); com en el de l’acció cultural com a fundador i director del Museu d’Etnologia de València, en el qual va fer una feina activíssima per recollir, conservar i difondre la cultura material valenciana.

En paral·lel, hi ha tota la labor de reflexió imprescindible sobre la identitat, en paraules de Jordi Sebastià, recollida en els assajos *Crítica de la nació pura* (1984, reeditat el 2005), que li va valdre el premi d’assaig Joan Fuster, *Sobre la nació dels valencians* (1997), *Cultures, llengües, nacions* (1995) o *Sobre ídols i tribus* (1999).

La qualitat gairebé física de l’escriptura

Mira, més que d’explicar històries, sentia la necessitat d’escriure. Va començar fent articles, observacions, el que ell en diu assaig narratiu. «Una cosa et crida l’atenció, la descrius, i això et fa pensar i arribar a una interpretació, a la moral. Observes un fet, l’expliques, el relaciones amb alguna idea i al final en treus una sèrie de conclusions.» L’escriptor valencià té més d’una vintena d’assaigs (i recopilacions d’articles) entre els quals hi ha els esmentats més amunt. «Ah! Una cosa he de dir: jo vaig començar a escriure relativament tard. Ja tenia trenta anys, com a mínim. Per una raó: jo, com tota la gent de la meva generació, ens havíem educat en castellà i en literatura castellana. Per tant, el domini de la llengua literària te l’havies de fabricar de nou. Molt conscientment, vaig estar molts anys llegint en català, llegint literatura catalana, literatura clàssica, medieval, moderna, etc., fins que vaig assimilar el nivell de llengua literària.» De fet, pel que fa a la llengua literària, abans que el català va interioritzar el castellà i, fins i tot, pels anys de joventut viscuts a Roma, l’italià. «Va ser un esforç conscient: abans d’escriure, he de saber escriure. Que això molta gent no ho fa. Has de llegir molt

per tenir la certesa que llegeixes obres bones. Perquè, si no, t'infectes i ja no té remei. La mala literatura és un virus, perquè escrius malament pensant que escrius bé. Això només s'aconsegueix llegint amb criteri, amb reflexió i, de vegades, fins i tot, llegint en veu alta: sentir la pasta de la llengua, el sentit oral i quasi físic de la llengua. Quan vaig pensar que això ja ho començava a controlar, llavors vaig començar a escriure. No abans. Per això les meves primeres novel·les publicades són dels anys setanta, quan jo ja tenia trenta anys.»

Es va estrenar en el camp de la narrativa amb la novel·la *El bou de foc* l'any 1974 i el recull de contes *Els cucs de seda* (1975, premi Andròmina),i va continuar amb *El desig dels dies* (1981) i *Viatge al final del fred* (1983). El 1989 –després de sis anys sense publicar narrativa– va arribar *Els treballs perduts*, que va ser considerada per la crítica una de les novel·les en català més rellevants des de la guerra civil. Forma part d'un conjunt de tres novel·les (juntament amb *Purgatori*, del 2003, i *El professor d'història*, del 2008) que Mira va escriure al llarg d'un període de vint anys. De manera semblant com Joyce va fer a l'*Ulisses*, en la primera novel·la d'aquest conjunt, com a substrat, hi trobem no l'*Odissea*, però sí els treballs d'Hèrcules (mite «desaprofitat», segons ell, que a *Hèrcules i l'antropòleg* (1994) aborda des d'un vessant assagístic), encara que admet que potser el lector no ho copsa. «La vaig situar a la València dels anys vuitanta, quan ja començava tota l'especulació i la destrucció dels elements arquitectònics dels barris antics de la ciutat, a la plaça del Correu Vell», on, de jove, Mira es trobava amb els amics, filosofaven i xerraven fins a altes hores de la nit. «Hèrcules vol netejar el món dels monstres i fer que siga ordenat. Jesús Oliver vol fer una cosa semblant però al final del segle xx. D'aquella novel·la en vull destacar que és la primera amb una prosa molt solta, molt lliure i al meu aire. Després en les altres novel·les hi ha una prosa més moderada, més pensada.»

A *Purgatori*, el referent és la *Divina comèdia* (en concret, la part del purgatori, és clar) i la València que descriu és la de l'Eixample, mentre que a *El professor d'història* agafa un clàssic modern, el *Faust* de Goethe, i retrata la nova València, la de la ciutat de les Arts i les Ciències. «Les tres històries són diferents, amb personatges diferents i ambients urbans diferents», comenta. Si bé és cert que hi observem punts en comú –com el fet que els tres protagonistes

masculins són més aviat antiherois i que raonen de manera semblant sobre el que observen–, puntualitza: «Un autor utilitza la seva pròpia experiència com a matèria de la narració. No m'estic projectant, sinó que me n'estic aprofitant, que no és el mateix. Tinc molt poc en comú, amb el primer, amb el metge [de *Purgatori*], gens; i amb el professor d'història, una mica més de sintonia, diguem. En el fons, m'és més simpàtic com a persona. Perquè no sempre el personatge que has de fabricar t'ha de resultar simpàtic ni sentir-t'hi identificat.» Reconeix que tots tres personatges van una mica perduts i que, a diferència d'ells, s'ha sabut orientar força. «Si he arribat a 80 anys sense tornar-me boig!»

Assegura que «fer literatura vol dir escriure bé. Igual que en pintura hi ha una qualitat visual, i en música, una qualitat sonora, en l'escriptura també hi ha una qualitat narrativa: com està narrat, de quina manera s'expressa. Hi ha una pretensió». Ara bé, «no em preguntes en què consisteix perquè no ho sé. Què és escriure bé? No ho sé.»

Llavors, busca un fragment qualsevol dels *Papers de l'observador* que tenim sobre la taula i el llegeix en veu alta. «Són quatre ratlles i tenen... No sé com dir-t'ho perquè no soni pretensiós. Tenen una elegància material com si poguessis tocar-la.» En prosa o en vers, sempre procura que el que escriu soni bé. «Dit això, en la vida no he tingut cap teoria de com s'ha de fer. Jo tinc idea de com vull fer alguna cosa. Amb això en tinc prou i massa. El que passa és que sempre estàs frustrat, perquè sempre sents que no està prou ben expressat, que no has dit exactament el que volies expressar. Sempre hi ha un punt d'insatisfacció, gràcies al qual continues escrivint.»

Llegir la *Divina comèdia* avui

Des dels anys noranta, Joan F. Mira ja havia traduït unes quantes novel·les: tres de Francesca Duranti; *Nocturn a l'Índia*, d'Antonio Tabucchi; *Lucrècia Borja*, de Maria Bellonci, o *Pedres de volcà*, d'Erri De Luca, les quals va fer per encàrrec –no li costava gran cosa de fer-les, perquè dominava la llengua i havia llegit molta literatura italiana–, però mai no hi ha donat gaire importància. Tampoc no havia pensat mai que es «dedicaria a traduir ni que traduiria coses grosses».

Va ser a partir de l'any 2000 que, com una darrera etapa de la seva carrera d'escriptor, va començar a dedicar una bona part del seu temps a traduir tres obres importants. L'any 2000, just quan es commemorava el set-cents aniversari de la *Divina comèdia*, de Dante, en va fer una versió en català. El 2004 va dur a terme una versió literària dels *Evangelis de Marc, Mateu, Lluc i Joan*, i el 2011 va arribar l'*Odissea* d'Homer, les tres potes de la cultura occidental i europea, com ha dit ell mateix algun cop.

Mira s'ha endinsat en la lectura aprofundida d'aquestes obres –que tota traducció requereix– per plaer, però també amb un punt de desafiament a si mateix. I encara per un motiu més noble: «Jo tinc una idea molt clara del servei públic. No és pel meu gust només, sinó com un servei a la societat.»

L'any 2001, quan li van lliurar la Medalla d'Or de la ciutat de Florència, Mira va fer un discurs molt emotiu en què traçava la seva vinculació amb la *Divina comèdia* des dels anys de joventut, sense saber que quaranta anys més tard faria aquell parlament per haver traduït aquesta gran obra al català. Hi expressava el seu amor per l'obra i la humilitat amb què havia portat a terme la tasca, comentava que una obra tan elevada i singular pot provocar en el lector comú un respecte massa gran i pot allunyar-lo del text i, per tant, pot fer que la gent corrent no s'hi acosti i no la llegeixi, i confessava que una de les raons que el van portar a fer la traducció fou disminuir aquesta distància entre el text i nosaltres, els lectors contemporanis de l'obra. El seu desig, justament, era oferir una versió en llengua catalana de la *Divina comèdia* amb un llenguatge «natural», acostar la forma essencial del vers al lector d'avui i, alhora, que el poema es llegís sense perdre el fil narratiu.

Segons ell, «la meva traducció és absolutament rigorosa. El que faig és tornar a l'original. Allà hi ha l'autèntic sentit narratiu. La *Divina comèdia* és com una novel·la. Una novel·la de viatges a l'altre món. És en vers, evidentment. Però bàsicament és una narració. I, si jo hagués intentat fer-la en les tercines encadenades, necessàriament, per mantindre l'encadenament, hauria hagut de rebentar el text. Quina és la solució? Traduir en vers per mantenir el ritme del decasíl·lab, que és relativament fàcil en català», assegura, i per exemplificar-ho xiuxiueja versos decasíl·labs.

Un altre element que potser no agrada a tothom, però que probablement el lector corrent agraeix perquè li facilita l'accés i la comprensió de cada cant, és el text introductori breu que conté, en què es resumeixen els fets que hi passen, com també les notes al peu, que transmeten alhora passió i distància crítica. «Són les indispensables per situar el lector. Després hi ha les de tipus històric i ambiental que el lector no coneix. Cal una mínima nota al lector perquè no ha de saber història eclesiàstica, de Florència, dels partits polítics i les ideologies. És clar, no s'ha de carregar de notes. Però les mínimes indispensables, sí.» De manera que, com fan Virgili i Beatriu, el traductor també guia i acompanya el lector en la comprensió del viatge únic que fa el poeta (i nosaltres amb ell) a l'altre món. «La cosa curiosa és que el públic l'ha comprat d'una manera prodigiosa! Tant en l'edició de tapa dura, de 1.300 pàgines i cara, com en l'edició de butxaca. No te'n dic els exemplars, perquè no t'ho creuràs. Més que la major part de les novel·les de gran èxit. Per què? Doncs perquè és un gran llibre i un gran llibre sempre serà un gran llibre.»

Quan va traduir els Evangelis, el que va intentar és fer-ne una versió «literària», no doctrinal ni dogmàtica, és a dir, desencarcarada, seguint els mateixos criteris que segueix en traduir qualsevol text narratiu. «Cada vegada que em trobava en grec *pneuma*, el traduïa per l'*alé sagrat*, no per l'*esperit sant*. Si dius "esperit sant", penses en les tres persones. Però el dogma de l'*esperit sant* s'aprova i s'inventa quatre segles després. És l'"alenada". I, com això, tot. La meva traducció de l'evangeli s'ha de llegir com unes narracions populars i res més.»

Amb l'*Odissea*, l'objectiu era el mateix: fer-ne una versió directa i transparent, anar a l'essència del text, arribar a la bellesa conceptual del poema i transmetre amb eficàcia la força narrativa. «M'he guardat molt bé de llegir el més mínim text d'elucubració i teoria sobre traducció. No vull saber res dels traductòlegs ni de la traductologia. Ja en tinc prou amb la meva lectura i amb la meva visió de les coses», afirma, i a «Traduir Homer» hi sintetitza els seus principis a l'hora de traduir, que són pocs i breus: «No llevar ni afegir res, no alterar, no inventar. No "embellir" el text, ni intentar "millorar-lo", ni pretendre fer-lo més "poètic" i "elevat". Mantindre el to i el flux narratiu del poema.» Alhora, respectar el *llenguatge formulari*, l'acumulació impressionant de fórmules, pròpies de la

composició oral i de la recitació, que són d'una ajuda molt eficaç en la reproducció de memòria d'uns poemes tan llargs.

Per a Mira, aquestes tres obres són els fonaments de la literatura occidental i en haver-los traduït pensa que ja s'ha ben guanyat el cel. «Una cosa que tinc clara és que, quan em moriré –que no falta gaire–, aniré al cel com un pardalet: "toc toc toc". Apareixerà sant Pere, que obrirà la finestreta: Vostè què vol? Jo soc un cert Joan Francesc Mira que he posat a disposició dels lectors en la meua llengua els tres pilars de la cultura occidental: Homer, la cultura grega; Dante, la cultura medieval, i tot el que ve darrere, i els Evangelis, la tradició cristiana. Em dirà: Endavant! A tribuna, butaca còmoda i a escoltar música de Bach per tota l'eternitat. Què més es pot demanar! I com que, a més, m'ho he passat molt bé, doncs, ja està!»

Mentrestant, diu que fa un sabàtic definitiu. Es dedica a rellegir els clàssics, Montaigne, el que li ve de gust. Ara mateix, llegeix el *Pantagruel i El Príncep* de Maquiavel, que reconeix que «és pesadíssim, però molt important per als fonaments de tot el pensament polític occidental!». Tanmateix, intuïm que això del sabàtic no és del tot cert, perquè encara es manté ben actiu a l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, l'Institut d'Estudis Catalans, Acció Cultural del País Valencià i en escrits i conferències.

visat.

tardor 2021

La Luce dal vero, la sintanxi de l'ull. Pintura i cinema en la poètica d'Attilio Bertolucci

Marta Vilardaga i Josep Porcar

la calitja que
s'ennuvola, llana
ordida, i el sol

al crepuscle carregat de roses
caduques

la
manta amanida

per la nit.

Attilio Bertolucci

«Aquí ullada avall», *Viatge d'hivern*, 1971

Aquests versos del poeta parmesà Attilio Bertolucci descriurien perfectament un crepuscle de la pel·lícula *Novecento* (1976) en què dos pagesos conversen des de ribes oposades mentre caminen al tombant del vespre. El fill del poeta, el reconegut cineasta Bernardo Bertolucci, fou el director d'aquesta coproducció europea, amb guió del germà, Giuseppe, en col·laboració amb Franco Artalli i fotografia de Vittorio Storaro. «Quan soc rere la càmera, m'empeny el record del so hipnòtic dels versos del meu pare», va dir Bernardo Bertolucci en una entrevista en què explicava que *Novecento* era un reconeixement al seu pare –historiador de l'art i periodista cultural, a més de poeta– per la mirada que li havia transmès a ell i al seu

germà des de menuts i, alhora, «una manera d'alliberar-se» de la veu paterna per construir la pròpia. Afinitats paternofilials entre poesia i cinema en un rodatge que retrata l'Emília-Romanya de la infantesa dels fills i que Attilio Bertolucci representa en molts dels seus poemes («Per noces», Viatge d'hivern, 1971):

[…] Parma
ciutat estimada, poblada de vius
i de morts que s'atarden, una pacífica
confusió recreant-se pels carrers
oberts al camp: a la muntanya
celeste en la llunyania, a la plana
que fa gust de fang i romaní, terres
de la sang i de la memòria infantil
de la qual es nodreix i es pinta tot fruit.

El poeta era un apassionat del cinema i de l'art en general, molt especialment de la pintura. Li agradava explicar com, sempre que podia, s'escapava al cinema, on va descobrir gairebé un mètode per escriure poesia a partir de contemplar la realitat fluent, els instants en progressió. És sobretot a partir de *La cabana índia* (1951) que desenvolupa tècniques d'escriptura procedents d'aquestes arts, com si dels versos en fes llenços en moviment i seqüències cinematogràfiques. De la poesia d'Attilio Bertolucci s'ha dit que és la d'un *pellegrino-voyeur* o un *flâneur*, aquella que neix del contacte amb la terra i el cel, la llum i el temps, i defugeix voluntàriament el pensament teòric i l'espiral abstracta d'idees. Només abandonant-se al ritme del cos en moviment podia desplegar tota la seva *revêrie*, com apunta Paolo Lagazzi: la seva poesia circula entre la realitat i el somni, la consciència i la inconsciència, la vida i la mort, el temps i l'eternitat. Aquest vaivé infinit forma part de l'existència i, de fet, tota la poesia de Bertolucci és travessada per imatges de camí, de trànsit, de pas, d'anades i retorns; però, alhora, aquest flux constant coexisteix amb el desig de parada per tal de poder alentir la fuga de la vida, el vertigen, el precipici del temps i dilatar-ne els instants. D'ençà de les primeres obres, explora llambrejos fugissers de l'existència per tal d'expressar la vida des del més mínim detall («A un estornell», Carta des de casa, 1951):

Ja el dia (i l'estació) declina

en un raig ara perdut per a nosaltres

a l’herba freda, a la terra baixa.

Tu a la teulada entretén-lo fins que puguis,

feliç estornell, alt sobre la casa.

Precisament, per aquesta recerca del més penetrant i transcendent de la vida a partir de la realitat mínima visible i quotidiana, es fa molt evident una relació entre la seva poesia i la pintura *en plen air*. Una poesia, com comenta Filippo Milani, entre llum i ombra, però que acull les ombres acolorides, atenta a cada *sfumato* lluminós, a la llum canviant. Per això, sovint, la crítica ha qualificat la poesia bertolucciana d’impressionista. Tanmateix, per al poeta l’impressionisme és molt més que una còpia del que és natural i creu, per exemple, que en els quadres de Claude Monet hi ha molta més càrrega de misteri, de suggeriment i d’indagació que no pas d’imitació de la realitat. Bertolucci, en els seus poemes, recull el cantó fugitiu, el marge de l’enigma o del somni covat en fugues del temps, que distribueix i guarneix amb clarobscurs, com ho faria un pintor de la veritat i de les il·lusions («Retornar aquí», Viatge d’hivern, 1971):

L’engany útil de l’hora oficial

no impedeix que els dies s’escurcin

i que el vent soni amb flabells de fulles

condemnades de manera visible i tràgica

per la llum enemiga del cel asserenat.

Com explica Lagazzi, la poesia bertolucciana no es pot definir mai de forma categòrica ni es pot emmarcar en les característiques del *Novecento* literari. En els primers llibres ja hi conjuga lírica i èpica, l’ἔπος grec, en què s’amara de tota la tradició poètica italiana, i no solament dels corrents *novecentistes*, com és el cas d’alguns coetanis. La seva és una veu forjada amb la mirada: la realitat que arriba als ulls del poeta es transfigura mitjançant un esguard interior capaç de situar-nos en una escena i submergir-nos en la seva visió compassada amb el fluir de les estacions. El resultat són versos esculpits per la llum i pel temps («L’hivern», Carta des de casa, 1951):

Ja el vespre d’hivern agita
remolins de memòries, es regolfa
lent al nostre cor, ja s’encenen
aquells rars llums en la nit.

Estat de trànsit: temps traduït

Després de traduir gran part de l’obra bertolucciana, de la qual *Porta’m amb tu* és la selecció d’un centenar de poemes, podem sostenir que difícilment l’hauríem portada al català amb la mateixa fidelitat de sentit i de prosòdia sense haver capit abans la particular noció de temps que té el poeta. El temps és el veritable escultor dels seus versos, si parafrasegem Yourcenar, o més aviat, com ja hem comentat, un exigent director de cinema. Si en els primers reculls, el temps ja fa d’actor principal, és a partir de *La cabana índia* (1951) –obra que obté el premi Viareggio i consolida la seva maduresa poètica– que aconsegueix sens dubte el paper de director i protagonista, i és així fins al darrer recull, *La sargantana de Casarola* (1997). La seva és una poètica que progressa en sintonia amb la successió de les hores, dels dies, dels mesos, de les estacions, un cicle temporal que es fa notori, per exemple, en la juxtaposició d’abundants sintagmes nominals intricadament supeditats a una meditada orquestració verbal, entreteixits amb una sintaxi aparentment senzilla, si bé travada freqüentment per imperatius, sovint metafòrics, dels moments inaturables i disseminats entre la memòria i l’auguri, passat i futur, llum i ombra, escalfor i fredor, que el pas del temps imposen. L’autodefinició com a *pellegrino-voyeur* constata aquest estat de trànsit del poeta que navega en la contemplació de la fluència, dels instants passatgers o, com ja avançàvem al pròleg de l’antologia, un «afany per amassar com un pa el temps al poema, com un pintor impressionista empastaria a pinzellades l’instant bellugadís sobre un llenç en moviment». És exemplar el «traç del gir del temps / cap a un escalf més temperat» d’aquest «Agraïment per un quadre», que dedica al pintor Fiorello Poli (Viatge d’hivern, 1971):

Era un dia bellíssim i jo m’estava
allà amb ell: la seva pinzellada calmava
la meva angoixa
com si escoltés el batec d’un cor

que la llum d’estiu lenta a apagar-se
nodria del seu foc, de la seva
veritat: llavors hauria d’haver-ne
resseguit humilment la paciència
en el traç del gir del temps
cap a un escalf més temperat, cap a una
primera frescor del vespre.
Avui, d’aquell trànsit radiant
me’n parlen les ombres projectades
pels oms sobre els rostolls i la sega
que roman intacta enmig del camp
ja il·luminat pel sol per sempre.

Als tres primers llibres –que podem qualificar de poeta en formació, però ja d’una alta qualitat (*Sirio*, 1929; *Focs al novembre*, 1934, i *Carta des de casa*, 1951)– fa treballar el temps a tall de paradoxa. Com ha fet notar Luigi Severi, desvia la mirada obstinadament dirigida a un horitzó mític per obrir-se a la perspectiva d’un temps futur, però duu a terme aquesta projecció gairebé sempre des d’una anticipació fictícia de la memòria, mitjançant la nostàlgia d’un temps encara a venir. És així com basteix bells epifonemes que més tard han esdevingut citacions cèlebres, segurament les més difícils de dur al català amb eficàcia i amb la mateixa prosòdia que a l’original, com és el cas de «La rosa blanca» dedicat a Ninetta, la seva dona: «És un retrat teu als trenta anys, / un pèl desmemoriada, com tu seràs llavors». O aquesta altra en referència a la futura memòria dels infants que juguen als camps on es crema gram: «Durant molt de temps recordaran / amb alegria / els focs encesos al novembre / a la vora del camp». Per què? Sembla com si el trauma causat pel pas del temps fos previst i ja caducat, reabsorbit així en una mena d’horitzó memorial i, d’aquesta manera, parcialment neutralitzat dels seus efectes negatius, tot a fi que els moments feliços restin salvaguardats en la perennitat de la memòria. Fins i tot s’ha apuntat, com ho veu Stefano Giovannuzzi, que aquesta projecció inversa és una «actitud neuròtica» que permet al poeta «el diàleg amb els difunts»: «si tu fossis morta / podria recordar aquell dia d’estiu / que vas córrer a trobar-me, / riallera, entre els baladres».

Compulsiva o no, aquesta conducta en tot cas memorial del primer Bertolucci és la base sobre la qual se sustenta aquella seva tendència narrativa tan cadenciosa, d'hipnòtica prosòdia, que serà identitat de la seva producció posterior, tan entroncada, alhora, en la renovada noció de temps que va aportar T. S. Eliot, admirat pel parmesà. Quan sentim el vers de Bertolucci «il tempo non finisce mai», no podem deixar de recordar el vers «when time stops and time is never ending», dels *Four Quartets*. O quan escriu que «l'inverno è la stagione più cara» i ens ve al cap el famós «april is the cruellest month», de *The Waste Land*. L'italià entra en contacte amb l'obra d'Eliot per primera vegada per mitjà de la traducció montaliana del recull *A song for Simeon* i Bertolucci mateix recorda en una entrevista amb Lagazzi que aquesta lectura va ser per a ell una autèntica «revelació». Més tard, de fet, saldarà comptes amb l'angloamericà amb el poema titulat «Eliot als dotze anys (a partir d'una fotografia)», un viatge en el temps que representa una tornada a la infantesa d'un dels poetes més capficats a explorar categories i dimensions temporals de l'escriptura poètica: «[...] tal / propòsit i afany significa mentre / contra el mur de maons el fotògraf / fingeix la teva execució i els genolls / s'esllangueixen culpablement per la tebior / de l'estació i de l'edat».

Si a *Carta des de casa* –darrer volum de la primera etapa–, les escenes presumptament idíl·liques topen definitivament amb una consciència dramàtica emergent del temps, que encara s'articula a tall d'epifania negativa: «un hivern fabulós / de neus i flames, un temps suspès / en què ens oblidarem de tu». En canvi, a partir de *La cabana índia* s'imposa una necessitat de superar el temps lineal dels instants successius per submergir-lo en el flux continu del temps cíclic, tal com ha vist Lagazzi. I aquest recull és precisament la llavor del que després serà la seva monumental obra *La camera da letto* (*El dormitori*, 1984), una èpica de la quotidianitat, d'un fabulós to menor amb una cadència al vers de sublim agilitat amb alguns passatges fracturats i discontinus en què el poeta revela els seus inquietants desassossecs i en què l' esvelta trama domèstica s' enfronta a la cruesa de la història col·lectiva i hi topa. Com estudiem al pròleg, tant a *La cabana índia* com al llibre posterior, *En un temps incert* (1955), i en consonància amb els *Four Quartets* d'Eliot, l'estructura circular pretén ser una mímesi de la naturalesa cíclica del temps, amb versos lents que progressen amb una prodigiosa varietat rítmica

de gran fluïdesa al llarg d' escenes i rostres familiars, de paisatges fidels i objectes estimats que s' entrellacen cercant perennitat: «La memòria és un camí que es perd / i es retroba després d'un desfici breu». Altra volta Eliot: «Only through time time is conquered».

A *La cabana índia* ja es palesa l'adopció d'esquemes vinculats a la circularitat de *chronos*, i la consolidació d'aquesta visió del temps a partir de *Viatge d'hivern* (1971) fa sens dubte més complex traduir l'obra del parmesà. Desplega un ample ventall de recursos formals que, si d'una banda aconsegueixen afavorir l'aparença de senzillesa, de l'altra dificulten la viabilitat en qualsevol altra llengua, i tornen del tot certa aquella expressió del *lost in translation*. Com intentem resumir al pròleg, Bertolucci esdevé, parafrasejant Foix, un *investigador de la poesia*, «un que es cuida molt, però, de no deixar rastre de la investigació, curós que no arribi a grinyolar l' engranatge formal: suprimeix gran part de la puntuació, subverteix la sintaxi, concatena sintagmes prescindint sovint dels connectors i, en tot cas, gràcies a aquest tràfec conscient del llenguatge, aconsegueix que els versos obeeixin només al metrònom d'una harmonia del tot personal, una veu inconfusible, meticulosament compassada pel metre o la tonicitat del vers. Així mateix, a la manera d'un guió teatral o cinematogràfic, pren protagonisme l'acotació o l'incís, que li permet entreteixir diversos estrats discursius per introduir paral·lelismes espacials, diàlegs amb personatges de l'instant o de la memòria, i també diferents nivells temporals entre els quals bascula el poema». N'és representatiu «En temps desqueferat», del qual reproduïm la part final (Viatge d'hivern, 1971):

Sobre marbre pedra o humil maó
una làpida recorda els noms i el dia de l'extermini —
però tu que hi passes vas més enllà, t'afanyes
en l'instant del primer fred i la trasmudança
a l'horitzó del roig al violeta
mentre la bardissa acull estarrufada
i mísera el retorn dels pardals
des dels sembrats a l'ombra — ara
indistingibles aquells cips dels túmuls
que el terrelló o el pagès
aixecà amb grava o terra o adob

en la llum feinera d'un dia sense data.

Amb aquestes disposicions formals, el poeta intenta suggerir i estimular una mena de lectura ràpida, és a dir, tracta de fer-se llegir com si veiéssim una pel·lícula de cinema. És com si la veu, explica Fabio Magro, «imités la voracitat amb què l'ull pren possessió de la realitat que l'envolta, i d'aquí la preferència per combinacions juxtaposades que facin al·lusió a una mena de 'sintaxi de l'ull'». Alhora, però, la manca de connectors explícits i de puntuació obliguen més tard a una lectura lenta, en què l'ull sobre la pàgina recupera, reordenant-la, l'estructura del discurs. Aquesta segona lectura lenta del poema és la mateixa que nosaltres faríem mentalment de les imatges després de veure la pel·lícula. Evidentment, els traductors al català havíem de respectar al màxim aquesta doble dimensió de la lectura, del tot intricada, com es veu, en la formulació bertolucciana del temps, l'articulació de les metàfores, la mirada cinematogràfica i la particular prosòdia.

L'encant de la poesia de Bertolucci rau, de fet, d'una banda, en un joc subtil i agut d'articulacions i referències creuades entre els diversos nivells del discurs; i, de l'altra, en la lleugeresa de la fusió. Pier Paolo Pasolini, amic del parmesà, ho va resumir amb eficàcia: «Bertolucci ha aconseguit expressar –amb una punyent lleugeresa– l'inexpressable». I aquesta lleugeresa també era obligat mantenir-la en la traducció. Magro, amb una voluntat més acadèmica, ho va diseccionar així: «Totes les potencialitats de la poesia estan activades i relacionades entre si, de manera que, si el teixit fònic apareix vinculat a l'estructura sintàctica i, tal com és directament generada, interactua amb el metre tot seguint el seu disseny plàstic, aleshores desencadena mecanismes de contrasegmentació que són, a tots els nivells, un dels punts forts del text».

Com Marcel Proust, Bertolucci va ser un gran admirador de Vermeer. Com a historiador de l'art, en una ressenya del llenç *Dona escrivint una carta en presència de la serventa*, Bertolucci hi deia: «La pràctica totalitat de la pintura de Vermeer és pintura interior, sigui un retrat del criat que aboca llet, o de la dama que pesa l'or o d'una cosidora [...]. La que us presentem avui és una senyora en el moment d'escriure una carta mentre la seva criada l'espera, potser per portar-la al destinatari. El més extraordinari d'aquest quadre no és tant la representació de la sala, impregnada de l'habitual mel de llum filtrada [...]. Aquí el que més destaca és el sentit del temps que

flueix i que va obtenir el pintor, misteriosament i, alhora, d'una manera extremament planera i senzilla [...]. En aquest interval d'espai, els minuts passen com en un rellotge de sorra. L'autèntic protagonista del quadre és el temps». Una escena pictòrica de l'instant, dotat d'una atmosfera cinètica, de progressió temporal, cinematogràfica. Es diria que parlava dels seus propis poemes.

Cinema de poesia: la sintaxi de l'ull

Pasolini afirmava que un poeta pot llegir visualment la realitat, de manera que defineix el «cinema de poesia» com aquell en què el protagonista és l'estil i s'hi evidencien vivament càmera i muntatge.En el cas de Bertolucci, l'escriptura cinematogràfica es fa més evident a mesura que avança la seva poètica, i l'obra en què aquesta unió es manifesta més clarament és a *El dormitori*, però ja s'intueix a *La cabana índia* i es confirma a *Viatge d'hivern*.

En una entrevista que Paolo Lagazzi li feu a Casarola, el poeta explicava com, quan componia *El dormitori*, cada matí sortia de casa i caminava per la carretera que va de Casarola a Riana. Durant aquest trajecte escrivia la primera seqüència en un quadern. L'endemà al matí, de la primera seqüència en naixia la segona, de la segona la tercera i així, successivament, fins a arribar a una seqüència que tancava cadascun dels cants que teixeixen aquesta obra. Tot plegat una *rêverie* que es reproduïa de manera espontània.

Semblaria que en la seva poètica hi ha una única mirada: la del Bertolucci escriptor director de cinema que recull realitat i *rêverie* tot dirigint l'esguard del lector cap a l'angle d'enquadrament que ell ha decidit. L'ull del poeta com a càmera i projector alhora. Al poema *Retrat d'home malalt,* aquesta mirada distanciada, però alhora partícip, esdevé un joc d'espills: jo-home-malalt-poeta-director-i-càmera (Viatge d'hivern, 1971):

Soc jo que, fill d'un segle que creu

no estar mentint, m'identifico amb aquell home malalt

mentint-me a mi mateix: i n'escric

per exorcitzar un mal en el qual crec i no crec.

Igualment, enles tècniques d'escriptura de Bertolucci hi trobem paral·lelismes entre el llenguatge poètic i el cinematogràfic: una mirada que posseeix totes les gradacions de l'objectiu, que construeix estructures textuals amb efectes de profunditat de camp

o fosa, de moviments de càmera o *zooms* en personatges o objectes, panoràmiques paisatgístiques i plans generals; un esguard que funciona transferit del temps real al temps íntim de la memòria. A tall d'exemple, el poema «De sobte recordant», a *En un temps incert* (1955), és un *flashforward* que situa les protagonistes del poema en dues èpoques de la seva vida a través de dues preses de càmera, una d'anada i una de tornada, per una carretera. En un dels poemes de *Viatge d'hivern* titulat «Decisions per a un hort», la mirada fa un *zoom* cap a l'hort i, a continuació, una obertura de pla, un *zoom out*, que el relaciona amb tot el paisatge circumdant. Aquest moviment des del detall fins al més vast, ço és, del particular a l'universal, serà el sender que la poesia de Bertolucci cercarà de transitar.En molts dels poemes de *Viatge d'hivern* se succeeixen els moviments en ascens i descens, cas de «La cavadora de patates», «Fragment exclòs de la novel·la en vers», «Els rastelladors», «Decisions per a un hort», «Entrant al túnel», «Sol», «En temps desqueferat»o bé l'«Aquí ullada avall» (Viatge d'hivern, 1971), que hem transcrit al començament: «Aquí ullada avall bruc i cards ullada / amunt falcons i el sol…».

D'altra banda, en alguns poemes de *Viatge d'hivern*, el poeta es val freqüentment del guió llarg (l'*em dash* anglosaxó) per separar diferents nivells de significat i estratificar així el discurs en diversos plans temporals i seqüencials, com ara el poema «Al matí d'hora i més tard»(Viatge d'hivern, 1971):

però ben d'hora irremissiblement al jardí reclòs –

no aquí i ara on fa un matí xafogós

i es trasllueix a penes un cel esbandit

s'acosta

el moment de l'àpat festiu i de la migdiada taquicàrdica […]

En aquest i en molts altres poemes de *Viatge d'hivern* hi ha una supressió intencionada de les comes. El poeta mateix comenta que és una manera d'assolir que l'adjectiu pugui unir-se a la paraula anterior o posterior de manera que flueixi en moviment i resti així als ulls i a les mans del lector la llibertat de desplaçar-lo (Viatge d'hivern, 1971):

de les creus en el blanc de la seda pesant vent

des de la mar panteixant l’aire rou reviscolant

Per al poeta, el cinema és un instrument potent de penetrar la vida amb ulls atents al ritme de la quotidianitat, dels éssers en el temps. És així capaç de mostrar el misteri de l’existència i descobrir-ne la llum. Ben reveladors són els dos primers versos que obren *Sirio* (1929): «Divina misteriosa / claredat». Recórrer els poemes d’Attilio Bertolucci implica capbussar-se en un tràveling de memòria personal i col·lectiva sempre atent a captar la llum, al més mínim detall, al que és inesperat, a un seguit d’epifanies de profunda humanitat. Sembla que el poeta feu cas del que, una vegada, digué el director de cinema Jean Renoir a Bernardo Bertolucci: «Recorda sempre de deixar la càmera encesa perquè hi poden entrar coses que mai no hauries imaginat» («Iris sobre la plana del Po», Cap a les deus del Cinghio, 1993):

Li tocà a ell des de jove expert en art

copsar Iris sobre la plana del Po

meravella meva a trenc de joioses llàgrimes

últims focs de guerra empal·lidint cap a occident.

Re menor, Fa major

Per interès, per *boutade* o, senzillament, per ignorància, algunes de les controvèrsies més enceses i sovint estèrils dels cenacles poètics neixen de categoritzar com a *menor* un poeta determinat. Sembla que l’estatura o l’adiposítat d’un poeta és una cosa que preocupa. Passa amb Lorca com també amb alguns dels millors poetes nostrats. *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) és una obra mestra del pintor Joseph Wright, avui a la National Gallery, del qual, com a historiador de l’art, Bertolucci va escriure: «Sense excel·lir per una gran alçada pictòrica, continua sent una obra plena d’un encant molt singular entre el que és domèstic i el que és fantàstic, una d’aquestes coses menors que il·lumina l’època en què van ser executades: aquí, de fet, els misteriosos inicis de l’edat industrial». Roberto Longhi, un dels mestres d’Attilio Bertolucci, va ensenyar-li que, en l’art, és precisament en les «cosi minori» –i, per això mateix, en els artistes aparentment petits i en els motius i motivacions presumptament intranscendents de la vida–, que sovint es generen les creacions artístiques més profundes i reveladores. Aquest

posicionament, aquest to menor, allunyat de grandiloqüències i de solemnitats, és prioritari en gran part de la poesia del parmesà, la mateixa prioritat que Salze Editorial té com a criteri de selecció per a la col·lecció de traducció de poesia al català que comença. Després de traduir Bertolucci, no ens cal l'apologia de la grandesa de les petites coses que ja va fer Flaubert amb el seu déu dels detalls. Hi reconeixem, senzillament, la magnitud de la mesura humana. I és clar que admirem montales, audens i baudelaires, però, editorialment, d'acord amb aquell posicionament de Longhi, prioritzem molts bertoluccis encara per descobrir.

Bibliografia

Bertolucci, Attilio (2011). *Inedita energia. Lezioni di storia dell'arte per 'Il Gatto Selvatico'. 1955-1964*. Florència: Eni.

— (2014). *Le poesie*. Milà: Garzanti.

— (2021). *Porta'm amb tu*. Trad. Marta Vilardaga i Josep Porcar. Castelló de la Plana: Salze Editorial.

Borio, Maria (2020). «Una vita a osservare la vita. Su Attilio Bertoluccidi Anna Toscano (part III)». *Rivista Nuovi Argomenti*, 5 (setembre-desembre).

Bugliesi, Rossella (2016). «T. S. Eliot e Attilio Bertolucci: "Only through time time is conquered"». [en línia] https://www.academia.edu/ [Consulta 28 juliol 2021].

De Ioanna, Lucia (2020). «Attilio sapeva che il cinema o è poesia o non è niente. Bertolucci nel racconto di Paolo Lagazzi». *La Repubblica Parma* (4 juliol).

Giovannuzzi, Stefano (1997). *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci* . Milà: Mursia.

Lagazzi, Paolo (1993). *Rêverie e destino. L'opera di Attilio Bertolucci da 'Sirio' a 'La camera da letto'*. Milà: Garzanti.

— (1998). «I bei colori del teatro del mondo: Attilio Bertolucci, I segni incrociati». A: *Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*. A cura de M. Ciccuto i A. Zingone. Viareggio: Baroni.

—(2008). *La casa del poeta*. Milà: Garzanti.

—(2014). «Presentazione del volume *Il fuoco e la cenere* di Attilio Bertolucci. Università di Parma». https://www.youtube.com/watch?v=OJu7QLyefTw [Consulta: 1 setembre 2021].

Magro, Fabio (2005). *Un ritmo per l'esistenza e per il verso. Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*. Pàdua: Esedra.

—(2011). «'Pensieri di casa' di Attilio Bertolucci». *Per leggere. I generi della lettura*, 20, p. 85-98.

Masoni, Tulio (curador) (1985). Pasolini: cinema di poesia. Comune di Reggio Emilia / Comune di Correggio.

Milani, Filippo (2018). «Lo "spazio romantico" nella poesia di Attilo Bertolucci». A: *La modernità letteraria, collana di studi e testi*. Pisa: Edizioni ETS.

Morbiato, Giacomo (2016). *Forma e narrazione nella «Camera da letto» di Attilio Bertolucci*. Pàdua: Libreria Universitaria.

Palli, Gabriella (2012). «Sulla via del romazo in versi: Attilio Bertolucci e Alberto Bellocchio». *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 15, p. 408-415.

Severi, Luigi (2001). «Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci». *Atelier. Trimestrale di poesia, critica, letteratura*, 21, p. 8-30.

Tomlinson, Charles (2000). «Attilio Bertolucci». *The Guardian* (16 juny).

Vera, Carmelo (2003). «Attilio Bertolucci: dal Vino Inebriante al Vino Ideologico e Funebre». *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 1, p. 125-139.

Wetzl, Fulvio (2014). «A proposito di Attilio» (vídeo-entrevista a Bernardo Bertolucci). (en línia) https://www.youtube.com/watch?v=sJ_5_gfBhdk. [Consulta: 22 agost 2021].

visat.

tardor 2021

Discurs de la presidenta del jurat del VI Premi PEN Català de Traducció

Monika Zgustova

La professió de traductor és una de les més importants que hi ha en el món dels llibres i de les lletres. Sense els traductors, la literatura de cada llengua dependria només de si mateixa, només es podrien llegir llibres escrits en una llengua. Gràcies als traductors podem endinsar-nos en les literatures llunyanes i properes, i en alguns casos podem triar entre vàries traduccions de la mateixa obra la que més ens agrada. Si no hi haguessin traductors, la nostra cultura degeneraria perquè no només els llibres sinó també el teatre, el cine i fins a un cert punt l'art necessiten traductors. Sense ells fins i tot la nostra mentalitat esdevindria més provinciana i nosaltres seríem uns ignorants com ho són els habitants d'aquells països on es tradueix poc. Tots coneixem alguna anècdota sobre Estats Units, país on les traduccions són tot just un 2% dels llibres que es publiquen, i aquests 2% inclou llibres de jardineria, de medicina i d'autoajuda, de manera que, si parlem de llibres de literatura, el percentatge queda encara més reduït. I per això, hi ha molts americans que desconeixen com és el món enllà de les seves fronteres.

La traducció, però, pot ser Saturn que devora els seus fills: si no prenem una decisió adequada sobre com apropar-nos a un text, el nostre afany de literalitat desmesurada pot donar resultats monstruosos, com li va passar a Vladimir Nabokov amb la seva traducció d'Eugeni Oneguin, de Puixkin. A més a més, traduir és una activitat solitària; un traductor professional es passa mesos i anys tancat a casa, a vegades sense sortir al carrer durant dies. Per tot això, la traducció és una activitat vocacional: no et fa ric ni famós, però sí t'enriqueix interiorment.

Per tot el que hem dit, i se'n podria dir molt més, és important que els traductors tinguin relleu i que se'ls facin homenatges com és el cas d'aquest premi PEN de Traducció.

Enhorabona, amics traductors!

visat.

tardor 2021

El desert malva de Nicole Brossard (guanyadora del VI Premi PEN Català de Traducció)

Antoni Clapés

> *El desert malva* aplega la meva passió per la traducció i pel la seva bellesa, els perills i les preguntes que desvetlla el creixement del desig, de la por i de la civilització. La bellesa és anterior a la realitat; com demostrar-ho? El desert és indescriptible.
>
> Nicole Brossard, 5 de març de 2020

Nicole Brossard (Mont-real, 1943), des del primer llibre, publicat amb vint-i-dos anys, va mostrar les dues característiques que il·luminen la seva vida i la seva obra –que a hores d'ara ja ultrapassa els cinquanta títols, entre poesia, novel·la, teatre i assaig–: la modernitat de l'escriptura i el compromís amb la lluita feminista. Que són, ben bé, un únic i idèntic combat: idèntic risc, idèntic xoc contra el que s'ha establert, contra el confort de la immobilitat, contra una moral (burgesa) l'únic interès de la qual és perpetuar-se i perpetuar un estat de coses.

L'obra de Nicole Brossard –sense distinció de «gèneres», com correspon a les escriptures de la modernitat– ha revelat aquests paradigmes, revestits, això sí, d'una atractiva capa de sensualitat i de carnalitat –si es pot dir així– que constitueixen una escriptura seductora, absolutament indispensable per entendre el seu univers i per entendre'ns a nosaltres mateixos. Una escriptura que, alhora, reflexiona sobre el mateix fet d'escriure –que inclou la reflexió sobre la traducció– i sobre la llengua –eina de plaer i agent de la paraula, a la vegada–, perquè *en refregar-se contra els murs/ del futur, la llengua es malmena una mica es protegeix/ instintivament especula sobre l'harmonia*.

Conceptualment, per a Brossard la traducció ha estat una font inacabable de raonament –per bé que no ha fet d'aquest art un ofici.

I n’ha dit:

> Ho he dit sovint: el que es llegeix en un poema és la seva energia, i és sens dubte el que serà més difícil de traduir, perquè l’energia és el que s’allibera del calibratge, del dispendi o de la contenció en un text i és aquesta incandescència, aquesta seda fina del viure que caldrà traduir.

El desert malva és una novel·la de Brossard publicada el 1987 per l’Héxagone (una editorial fonamental en el rellançament de la poesia quebequesa escrita en francès), que aleshores va atreure l’atenció tant del cantó del feminisme com del de la desconstrucció –interessat més pels aspectes postmoderns que per les perspectives ideològiques. Els uns i els altres, però, destacaren amb energia que el llibre de Brossard feia confluir els dos discursos en un text únic que esborrava la barrera dels gèneres literaris.

I certament era i és així, perquè en *El desert malva* hi conviuen el relat, el dietari, el poema en prosa, l’element autobiogràfic i ficcional, la traducció, la metaliteratura, la teoria literària i la reflexió filosòfica i moral. D’aleshores ençà, *El desert malva* s’ha convertit en un llibre de culteque ha estat motiu de centeners d’assaigs d’interpretació i ha esdevingut un clàssic de la literatura quebequesa. El llibre és una meditació, un posar en qüestió la representació de la mirada crítica sobre la realitat: què són, com es relacionen, on es refugien la realitat i la ficció.

La novel·la de Brossard, que Lleonard Muntaner va publicar en català l'any passat (trenta-tres anys, doncs, després de la primera edició), es divideix en tres parts. La primera, amb el títol general del llibre, «El desert malva», és un relat d’unes quaranta pàgines suposadament escrit per una autora de nom Laure Angstelle, que va ser publicat per unes, també suposades, edicions de l’Arroyo, d’Arizona.

El relat explica la frenesia amb què la Mélanie, una jove adolescent de quinze anys, afronta el xoc que representa encarar-se a la realitat, la cerca per entendre qui és i per què la seva vida ha esdevingut la història d’un vagareig, una recerca embogida per tastar la llibertat per mitjà de vagar en automòbil recorrent el desert a gran velocitat, enlluernada per una llum, una puresa i una solitud que la fascinen.

En aquesta primera part, el lector hi descobrirà els personatges i les situacions del llibre després que Maude Laures, una també fictícia professora de literatura que, per atzar, ha descobert el volum en una llibreria de segona mà de Mont-real, se n'enamori i decideixi dedicar tot un any a reescriure'l –«traduir-lo»–amb el títol de *Malva, l'horitzó*, tercera part del llibre.

La segona part, «Un llibre per traduir», és un metatext: una secció reflexiva en què s'exposa el material amb el qual Maude Laures ha treballat per traduir el llibre en la mateixa llengua que el text original de Laura Angstelle.

La descripció dels diversos «llocs i objectes» (la piscina, l'automòbil, el bar, el motel, el revòlver, el quadernet on la Mélanie assaja els primers textos d'escriptura pròpia, el tatuatge, el televisor), dels «personatges»: la mare, Kathy Kerouac –velat homenatge a l'autor d' *On the road,* d'orígens mont-realesos–; Lorna Myher, la seva amant; l'enigmàtica i excessiva geòmetra Angela Parkins, i, finalment, l'«home llarg» (que en la tercera part esdevindrà l'«home oblong»): un misteriós personatge, una mena de demiürg de la destrucció, que viu reclòs en una cambra del motel esperant els resultats de proves nuclears –no és difícil rastrejar-hi certes similituds amb Robert Oppenheimer–mentre recita versos en sànscrit, escriu fórmules a la paret i deixa que el temps passi… fins a estar segur que l'explosió atòmica ha estat un èxit. La tensió que s'ha anat acumulant al motel amb la barreja d'aquests personatges i de turistes despistats s'alliberarà quan, al final del relat, la mort imprevista, insolent i absurda entra en escena.

Brossard incorpora també en l'inventari «escenes», diàlegs imaginats entre els personatges (resulten especialment rellevants la conversa entre l'autora i la traductora –dues «Laure»–i entre les dues amants), i finalment les «dimensions» per les quals transcorre el relat, és a dir, el desert («el desert és indescriptible»: les primeres paraules del llibre), la bellesa, les albades fredes i els capvespres tòrrids, la llum, la realitat, la por, la civilització; unes reflexions que van molt més enllà de ser pur *atrezzo* de la novel·la.

Finalment, la tercera part, «Malva, l'horitzó», és el nou text, «traduït». Tot el sentit del relat pivota sobre el desplaçament de la primera versió cap a la segona i s'estableix «una dialèctica entre lectura i reescriptura, entre dos textos i dues llengües (el text de la

llengua de sortida i el text de la llengua d'arribada; així concebuda, la traducció esdevé un acte combinat de lectura i d'escriptura atès que la traductora és, alhora, lectora (i intèrpret del text de sortida) i autora (del text d'arribada)», com va escriure Kathy Mezei a propòsit d'*El desert malva*.

Nicole Brossard ha escrit sobre les pròpies traduccions de poemes seus del francès a l'anglès, i diu: «L'inacabament dels textos originals i un començament prematur a l'hora de traduir-los potser han originat un nou procés d'escriptura, perquè, a partir d'aleshores, s'ha obert un nou diàleg entre l'anglès i el francès, i de sobte soc aquí a punt d'ordenar el text francès per tal que pugui adaptar-se a la traducció. [...] em sembla que és en aquest moment que els dos textos han esdevingut dos organismes vius, ara acordant-se perfectament, ara evolucionant cadascun al seu propi ritme. Una mena d'improvisació de creació i de traducció. Diàleg subtil, molt subtil: canvio, modifico quan em convé, allí on vull. La traducció esdevé veritable creació, joc de llengües interactives.»

Si el Premi Visat de Traducció anés a parar a aquest llibre de Nicole Brossard fora un goig, no solament per a l'escriptora –que estima la nostra llengua i la nostra literatura–i per a aquest traductor, sinó que ajudaria, i molt, a escampar el coneixement de les escriptures que ara mateix es fan al Quebec, un país que manté unes lluites semblants a les nostres.

visat.

tardor 2021

Louise Labé, Poesia

M. Àngels Gardella

Vull agrair al Pen Català que hagi triat aquesta edició bilingüe de la traducció de la poesia de Louise Labé com a finalista del Premi PEN de traducció d'enguany, la qual està molt ben acompanyada per la qualitat de les tres altres finalistes.

Louise Labé era una escriptora lionesa del segle xvi no gaire coneguda a Catalunya. Jo mateixa la vaig llegir una mica tard, quan l'any 2004 un amic em va passar els sonets fotocopiats i em va demanar que li traduís el xii, «Llaüt, company de ma calamitat», que per cert és un dels sonets més complicats de traduir per culpa d'un verb el temps verbal i el subjecte del qual són molt difícils d'identificar. A partir d'aquí, però, vaig anar traduint a poc a poc els vint-i-quatre sonets com si fos un joc de llengua tan animat, vull dir tan ple d'ànima, que es pot dir que amb aquesta traducció i amb la seva autora ens hem fet companyia durant anys i panys, revisant, refent i polint els versos. El 2005 amb un amic de Girona, en Pep Vila, editor de la revista literària *Senhal,* vam decidir publicar al número 89 «Nou sonets de Louise Labé» per contribuir a donar a conèixer aquesta autora.

El 2006, arran del llibre de Mireille Huchon *Louise Labé, una creature de papier*, va començar una polèmica, que encara dura, entorn de l'autoria d'aquests poemes. Mireille Huchon argumenta que l'autora és una creació editorial d'un poeta o d'un grup de poetes lionesos que li haurien atribuït el nom d'una dona real, que no va ser mai escriptora, però que era molt popular en els cercles cortesans i burgesos de mitjan segle xvi. Aquesta controvèrsia va popularitzar l'obra de Louise Labe, fos d'ella o no. En tot cas, res d'això ni limita ni altera la vàlua dels textos que ens han pervingut. I he de dir que aquesta obra és l'expressió, sens dubte, de la veu i de la sensibilitat d'una dona.

El volum, *Euvres de Louïze Labé Lionneize*, publicat el 1555 per l'impressor Jean de Tournes, consta d'un prefaci en prosa, en forma

de carta, que és breu; n'he inclòs la traducció. De fet, és un manifest feminista molt interessant que convida les dones a posar per escrit els seus sentiments. Adreça la carta a la seva amiga, Mademoiselle Clémence de Bourges, i comença així:

Arribat el temps, Mademoiselle, que les severes lleis dels homes ja no impedeixen a les dones d'aplicar-se a les ciències i a les disciplines, em sembla que aquelles que en tinguin l'avinentesa han d'emprar aquesta honesta llibertat, que el nostre sexe en altre temps tant desitjava, per aprendre-les i mostrar als homes que anaven errats privant-nos del bé i de l'honor que en podríem obtenir; i, si alguna aconsegueix en un cert grau poder posar les seves idees per escrit, que ho faci curosament i no en desdenyi la glòria, sinó que més aviat s'hi engalani més que no pas amb cadenes, anells o sumptuosos vestits, els quals, certament, no podem creure nostres sinó només per l'ús que en fem. Però l'honor que la ciència ens procurarà serà enterament nostre, i no ens podrà ser pres ni per l'arteria del lladre, ni per la força de l'enemic, ni per la durada del temps.

Una mica més endavant fa aquesta altra observació interessant:

[...] *quan s'esdevé que posem per escrit els nostres pensaments, encara que, al cap de poc, el nostre cervell corri darrere d'una infinitat d'afers i que rondini incansablement, si, després de molt de temps, reprenem els nostres escrits, tornem al mateix punt i a la mateixa disposició en què havíem estat, aleshores se'ns redobla la satisfacció: d'una banda, reprenem el plaer passat tal com l'havíem tingut, pel que fa al tema sobre el qual escrivíem, o bé en la comprensió de les ciències, o sobre allò a què ens haguéssim aplicat; i, d'altra banda, hi ha el judici que fem la segona vegada respecte de la primera, això ens dona un singular plaer.*

En l'edició de 1555, segueix el prefaci una peça teatral llarga, en prosa, *Debat de Folie et d'Amour*, un debat al·legòric en el qual els déus de l'Olimp discuteixen sobre si l'Amor encara és més foll que la follia mateixa. Són unes seixanta pàgines que mai no han estat traduïdes a la llengua catalana i que crec que valdria molt la pena de fer-ho. A continuació, venen les tres elegies, tres poemes llargs de més de cent versos cadascun. Aquí, en decasíl·labs aparellats, tots amb cesura a la quarta síl·laba (aquesta cesura també la trobem als sonets i jo he procurat mantenir-la en la traducció), l'autora explica la

seva infantesa i joventut, els seus estudis i amors. Igual que la introducció, és la primera vegada que aquestes elegies que s'han traslladat al català, i, tot i que hi parla d'un desig apassionat i dolorós, no hi manca pas el sentit de l'humor. Us en llegiré versos del començament de l'Elegia III, en què, després d'una llarga llista dels vicis dels homes, confessa que de l'únic vici d'ella, en té la culpa l'amor.

[...]

L'un, descontent de sa mena de vida,
als seus veïns du una enveja sens mida;
l'un embogit de veure en pau la terra
busca raons per començar una guerra;
l'altre, creient que la pobresa és vici,
només al déu de l'or fa sacrifici;
l'altre sa fe perjura emprarà
per a decebre aquell qui la creurà.
Amb bipartida llengua l'un menteix,
de pulles mil contra tots espargeix.
Jo no he estat pas en aquest fat formada,
tant que m'hagués pogut fer malaurada,
no em treu el son, ni gens m'ha amoïnat
veure el veí més que jo afortunat,
ni mai no he dut discòrdia entre amics,
ni guanyar plets no és pas el meu delit.
Mentir, enganyar o abusar entre nosaltres
em desplau tant com malparlar dels altres.
Però si res en mi hi ha d'imperfecte,
blasmeu Amor: d'ell sol n'és el defecte.

Després de les *Elegies*, en l'edició de 1555 hi trobem els vint-i-quatre sonets, l'obra mestra de Louise Labé. Són realment uns poemes singulars. Rilke en va fer una versió/traducció a la llengua alemanya el 1918, perquè, a més de l'harmonia dels versos, aquests sonets evoquen una veritat viscuda, l'Amor en majúscula sota una gran diversitat de formes.

I encara, al final de l'edició de Jean de Tournes, hi ha vint-i-quatre poemes més, anònims, en què autors diversos lloen la bellesa i les gràcies de Louise Labé. Tot i que són anònims se n'han identificat la majoria dels autors i, aquí he de confessar que, tot i que alguns d'ells a la seva època eren poetes molt celebrats, força més que no pas Louise Labé, cap poema no té la gràcia i encara menys la frescor ni la bellesa dels sonets de l'autora, per la qual cosa es fa difícil d'imaginar que cap d'ells hagués pogut ser capaç d'escriure els bellíssims sonets que li atribuïm a ella. Aquí en tenim un que trobo particularment bonic, el sonet xi:

XI

Oh dolç mirar, oh ulls plens de bellesa,
petits jardins plens de flors amoroses
on són d'Amor les fletxes perilloses,
tant els meus ulls us miren amb dolcesa!

Oh cor felló, oh rude crueltat,
tant m'has lligat amb lligam rigorós
i tan llarg plor he vessat, llangorós,
sentint l'ardor de mon cor turmentat!

I doncs, ulls meus, tant de plaer teniu
que de bon grat els seus ulls reteniu;
mes tu, cor meu, com més els veus gaudir

més vas llanguint, més et vas turmentant.
Ja ho comprendreu, no puc tirar endavant
sentint els ulls amb el meu cor renyir.

I, per acabar, el darrer sonet, el xxiv:

XXIV

No em reprengueu, Dames, si he estimat,

si en mi he sentit cremar torxes ardents
i mil treballs i mil dolors mordents,
si en un llarg plor el meu temps he gastat.

Ai, que el meu nom no en surti malparat.
Si molt he errat, les penes tinc presents,
no esmoleu més les punxes prou punyents.
Pro al punt mateix en què Amor és cridat,

sens vostre ardor d'un Vulcà excusar,
sens la beutat d'Adonís acusar;
ell sol podrà fer-vos enamorades,

i si teniu menys que jo ocasió,
i més estranya i forta passió,
guardeu-vos prou de ser més malaurades.

visat.

tardor 2021

Mestissa, de Maria Campbell

Marta Martin-Dòmine

Si aquest acte tingués lloc a Toronto, les primeres paraules serien en ojibwee i tindrien aquest significat: «Vull començar aquest acte reconeixent el fet que estem reunits en un territori que ha pertangut a diverses nacions: els Mississauga, els Anishnabeg, els Chippwea, els Haudenosaunne i els Wendat, que ens donen permís per habitar-lo.»

Aquestes paraules, quan les diu un membre de les cultures indígenes, es pronuncien en la llengua pròpia a cada territori i després es tradueixen a l'anglès o al francès. Es tracta d'un primer contacte amb el públic, que, per regla general, no entén les llengües aborígens. Una absència primera de traducció que imita simbòlicament la inintel·ligibilitat entre les cultures autòctones i les colonitzadores en un territori on encara són vius els efectes de la violència de la colonització. Canadà, o l'Illa de la Tortuga en la denominació aborigen majoritària, està configurat per pedaços de terra espoliada que encara esperen ser retornades, ni que sigui simbòlicament, als seus propietaris originaris.

La qüestió no és anecdòtica: la majoria d'universitats del país estan construïdes damunt de terrenys espoliats, i n'hi ha algunes, com és el cas de la Laurier University, que són a molt pocs quilòmetres de reserves indígenes sense aigua potable.

La recitació de benvinguda obre tota mena d'actes oficials. S'anomena «reconeixement del territori» i la seva presència oral i escrita es va començar a implementar el 2015 quan es van acabar els set anys emprats a documentar els efectes dels pensionats –o escoles residencials–en les poblacions indígenes.

La Comissió de Veritat i Reconciliació, que fornia el marc jurídic per dur a terme aquesta investigació, va arribar a unes conclusions que no es limiten a implementar recitats, sinó que concerneixen directament tots els àmbits de la vida social, cultural i política del país, amb la idea principal de fornir un marc per a la reconciliació.

La persona que s'endinsa en la lectura de les conclusions i recomanacions de la Comissió de Veritat i Reconciliació hi descobreix una gran subtilesa a l'hora de predir les reaccions que poden suscitar entre la població no-indígena; es recomana que un mateix s'autoanalitzi aquestes reaccions, moltes de les quals s'originen en prejudicis. El cert és que els reconeixements de la terra són emotius. Materialitzen un reconeixement de l'espoliació i permeten mostrar públicament una gratitud col·lectiva.

La traducció de *Half-breed* (*Mestissa*) va tenir lloc en aquesta terra de què us parlo i en el context d'implementar les recomanacions de la Comissió de Veritat i Reconciliació. El que *Mestissa* narra és justament l'efecte d'aquesta espoliació de la terra i de la colonització, multiplicat en els pobles mestissos, doblement exclosos: pels colonitzadors i per les comunitats indígenes.

Si bé sempre vaig ser sensible a la meva condició de blanca i Europea d'ençà de la meva arribada al Canadà –i no només en relació amb els pobles aborígens–,la traducció del llibre de Maria Campbell m'ho ha fet encara més evident i ha corroborat el que sempre havia defensat: que la traducció és un acte polític i ètic. El 2001, en la meva tesi doctoral, també escrita a Toronto i presentada al departament d'Estudis de la Traducció de la UAB, havia afirmat, sostinguda pel marc de referència que em fornien la psicoanàlisi i els estudis postcolonials, que la traducció era una modalitat de relació amb l'altre.

No puc dir que la meva tesi no fos valorada; de fet, va obtenir un premi de recerca i va ser publicada per una editorial reconeguda. Amb tot, jo percebia que es tenia com una reflexió teòrica, més o menys reeixida, però que de fet no contribuïa gaire a llimar la divisió entre teòrics i pràctics que ha existit des de sempre en els estudis de la traducció.

En aquella mateixa tesi vaig esmentar el cas d'una comunitat navajo de Califòrnia que es resistia a la traducció, acte que era alhora una manera de cridar l'atenció sobre la funció de la traducció en els processos colonials i també de resistir a l'assimilació. El valor d'aquests actes, que són més nombrosos que no pas ens pensem, és que actuen de senyals d'alerta, encavalcats entre la *performance* i de la política. Són aturades que obliguen qui es permet ser-ne sensible a pensar la traducció no pas com un procés fluid, sinó com

una tasca en què hi ha implicades moltes més coses que seguir les bones normes lingüístiques; els estudis postcolonials ho anomenarien un procés de domesticació.

En un gest contrari als de la comunitat navajo, el poeta i traductor brasiler Haroldo Campos va proporcionar una mirada «antropofàgica» al procés de traducció. Es tracta, en aquest cas, de perdre el respecte per l'original i devorar-lo amb els sucs gàstrics autòctons, una manera de revertir la mirada occidental sobre les cultures indígenes brasileres.

Al cap de vint anys, aquella divisió entre teòrics i pràctics de la traducció sembla que s'ha reduït. La divisió, al meu entendre, sempre ha estat falsa. Moltes perspectives teòriques serveixen per indicar la funció i els valors continguts en les pràctiques i les implicacions ètiques que en deriven. Al llarg d'aquests anys, també, les teories culturals i la pràctica política sembla que s'han acostat.

Moltes d'aquestes implicacions poden ser –i han de ser–analitzades i debatudes, però el valor central que contenen és el de ser senyals que ens alerten de grans malestars que tenen l'origen en grans injustícies.

El cas de la traducció dels poemes d'Amanda Gorman n'és un exemple recent. Des del meu punt de vista, és prou explícit que bona part de la polèmica generada s'hagi centrat en la defensa de la capacitat de tota persona de traduir l'obra de qualsevol altra persona. La intenció manifesta d'Amanda Gorman, però, era exigir que la traduís gent que, contràriament a ella i per raons racials, encara no havien arribat al cim que ella havia escalat (The Hill we Climb).

Traduir *Mestissa* no m'ha estat fàcil. No es tracta d'un text complex lingüísticament. Potser la seva simplicitat és el que em produïa més resistència. Sabia que n'era, de senzill, caure en la temptació de fer-lo català.

Haver traduït *Mestissa* té l'origen en un desig d'un agraïment a unes cultures, a un país on he viscut durant dues dècades. Caldria esperar que la traducció d'una de les obres pioneres de les cultures indígenes fos una bona manera de vehicular aquest agraïment. Amb tot, no he deixat de fer-me preguntes, si voleu les clàssiques en cada traducció, però que en aquest cas se'm fan més rellevants pel context colonial

de l’obra i també pel desconeixement que hi ha en la cultura d’arribada i els estereotips sobre les cultures autòctones americanes.

El meu procés de traducció ha estat d’alguna manera difícil, perquè jo mateix em resistia a traduir. Aquesta resistència va donar d’entrada, sens dubte, una traducció molt arrapada al text original. Va ser, però, amb el treball conjunt amb l’editora, Maria Bohigas, que la traducció va poder arrencar un vol, autònom. I el fet que siguem aquí ja és una mostra que vam reeixir d’alguna manera en la llegibilitat.

Amb tot, encara considero vàlides les múltiples qüestions que provoquen les reflexions referides a la traducció d’una alteritat que de vegades incomoda. Maria Campbell va ser sempre discreta amb mi, vam comunicar-nos poc, però em va encoratjar sempre. Jo sé, però, que tant ella com jo teníem presents els nostres orígens culturals. Algun dia potser, gosaré parlar-li de tot això. Jo, per la meva banda, no he deixat de tenir present què pot significar per a ella haver estat traduïda per una blanca, per una europea.

visat.

tardor 2021

El preludi de William Wordworth

Jaume C. Pons Alorda

Molt bon vespre. Per a mi és un honor ser avui aquí. Per començar, vull felicitar la resta de finalistes al Premi PEN Català de Traducció. Us felicito per haver arribat fins aquí en un procés de selecció que segur que ha estat molt difícil perquè hi ha moltes obres de qualitat per valorar, però sobretot us felicito per haver bastit unes traduccions poderoses, unes traduccions que permeten que la literatura catalana continuï obrint les seves fronteres i creant diàlegs fructífers amb altres països, altres cultures, altres literatures. I això, en una situació anòmala com la que vivim, de persecució política i policial constant, del menyspreu perpetu d'un Estat espanyol mortífer i letal, que fa i farà tots els possibles per fer-nos desaparèixer, és d'un autèntic heroisme. Entenc les traduccions que es fan al català, i les traduccions que jo faig, per tant, com les veritables i autèntiques estructures d'Estat, estructures que fonamenten la llengua, la cultura, la literatura i la identitat dels Països Catalans. És evident que la classe política ha renunciat a la independència. També és evident que quan traduïm al català, i resistim com resistim, mantenim viva la flama de la independència i bastim els fonaments d'un futur estat català lliure.

Avui, guanyi qui guanyi, jo em sentiré guanyador. Em sentiré guanyador com a traductor d'un sensacional i immortal poema èpic i filosòfic com *El preludi*, de William Wordsworth. Per a mi traduir aquesta obra ha estat el privilegi, l'autèntic premi. Però a hores d'ara em sento molt recompensat i valorat, també, i dir-ho no és habitual, i per això encara tinc més motiu per remarcar-ho. Em sento recompensat i valorat per aquesta nominació d'avui al Premi PEN Català de Traducció, evidentment, però també perquè aquesta traducció meva ja ha merescut el Premi Nollegiu i el Premi Cavall Verd Rafel Jaume de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. I, finalment, guanyi qui guanyi em sentiré guanyador, perquè com a lector que soc i seré podré gaudir ara i sempre d'aquestes bones

traduccions degudament tingudes en compte. Si som aquí avui és també per constatar, amb obres fefaents, el bon moment que viu la literatura catalana d'ara i la traducció al català.

Ho he dit durant mesos i avui ho reitero. M'atreveixo a afirmar que l'any 2021 serà un any de diamants per a la literatura catalana: han sortit grans llibres originals i grans traduccions, i segurament si han sortit tants títols bons en tan poc temps, ha estat perquè la pandèmia del coronavirus ens va mantenir, durant diversos confinaments, tot l'any passat en un estat de letargia, del qual enguany hem despertat amb força i amb aquest tsunami de grans títols que ens han sorprès durant un any sencer. Després de la tempesta, la calma i l'energia. Després de l'horror, la restitució necessària. No podem oblidar que som supervivents en un món que cada dia presenta més calamitats. Virus, volcans, canvi climàtic, governs dictatorials que no respecten la llibertat... La literatura és, també, una arma de resistència.

Per tot això, les meves felicitacions al PEN Català, per la seva lluita contra les adversitats que ataquen la llibertat d'expressió, però també per crear i mantenir aquest premi que en els darrers anys ha volgut centrar la mirada en una ingent i qualitativa producció de traduccions als Països Catalans. Sobretot vull expressar la meva gratitud a Ricard Ripoll, per l'organització, per la gestió i pels esforços, que responen a la passió d'una persona que estima la literatura amb devoció absoluta sabent que és el fonament de la vida. Evidentment, felicitacions als jurats, que cada any fan una feina titànica.

Per tancar els agraïments, vull donar les gràcies a Josep Cots i Laura Baena, per l'edició sempre atenta a Edicions de 1984 i perquè si vaig traduir aquesta obra, va ser perquè Cots m'ho va demanar personalment i jo, a un sant cappare editor, no li podia dir que no i encara menys després del vot de confiança que em va donar fa set anys publicant la meva traducció de les *Fulles d'herba* de Walt Whitman, que ja ha arribat a la novena edició amb un èxit constant i continuat. Gràcies també a Júlia Bacardit per la meravellosa difusió que ha fet i per l'acompanyament. I gràcies, per anar acabant, a Jordi Raventós, sobretot conegut com a editor d'Adesiara, però que en aquest cas va fer-me de millor corrector possible: sense ell aquesta traducció meva no hauria quedat tan bé i jo no seria aquí avui. És indubtable que hem fet molta feina per situar la figura del traductor

ben amunt els darrers temps, i cal fer el mateix amb els correctors que milloren la nostra feina.

Per a mi, i molta altra gent que m'ha precedit, persones potentíssimes com Dolors Udina, Anna Casassas, Marta Pera, Marta Marfany o Ferran Ràfols, traduir no és trair, traduir és triar. I durant quatre anys vaig estar triant constantment per traduir aquest vast poema èpic i filosòfic com és *El preludi*: gairebé 8.000 versos que l'autor va anar escrivint, reescrivint i revisant durant cinquanta anys i que es va publicar després de la mort del poeta, dia 23 d'abril del 1850. Aquesta obra magna s'entén com la culminació del projecte romàntic que Wordsworth mateix va començar al costat de Coleridge: exaltació de les passions humanes i de la individialitat extrema com a eixos del geni creatiu, glorificació divinitzadora de la natura com a màxim apogeu i esplendor de l'univers, expressió de la passió amb les seves brutalitats més desenfrenades... Tanmateix, Wordsworth no només va bastir el Romanticisme anglès, també el va clausurar, i és que *El preludi* es llegeix com el final del període romàntic anglès i el començament del que es coneix com a literatura victoriana, amb una tendència marcada pel que és memorial i memorialista, pel que es mostra i pel que s'amaga damunt de la pàgina impresa. Oscar Wilde i Dorian Gray, per exemple, són hereus directes d'*El preludi*.

Per la seva extrema modernitat, *El preludi*és també un text pioner en la formulació de la literatura del jo. És la pedra pionera en la història de la literatura, perquè és un dels primers esglaons del que es coneix com a poesia de l'experiència: el poeta com a subjecte actiu i protagonista del poema, convertit en un camp de batalla de la quotidianitat. Finalment, *El preludi* és fonamental perquè va influir en Marcel Proust a l'hora d'escriure l'ambiciosa saga *A la recerca del temps perdut*. Per tot això, William Wordsworth va ser un precursor, i el seu llegat encara perdura.

Traduir aquesta obra magna van ser quatre anys d'esforços, quatre anys de tries, sobretot d'enfrontaments carnals davant llarguíssimes frases laberíntiques que eren un presagi, un preludi, del que hauria de mostrar la literatura del futur, no només la de Marcel Proust, sinó també la d'altres titans com Virginia Woolf o William Faulkner, per esmentar dos exemples canònics. No només temàticament, sinó que estilísticament Wordsworth també va ser un profeta del que va acabar tenint lloc en els llibres del futur. La màxima intenció com a

traductor era que *El preludi* sonés, fidelment, en català com sona en l'original anglès: un colossal viatge pels viaranys de la memòria, pels terrors de la Revolució Francesa i pels furors d'un creador que va entendre la seva missió definitiva en un món caòtic. 170 anys després de la mort de l'autor, i de la publicació de la seva *magnum opus*, podem llegir-la com el que és i com el que assevera el títol: un dels fonaments de la nostra modernitat, un preludi de tot el que havia d'esdevenir-se i va acabar tenint lloc.

Moltíssimes gràcies. Felicitacions. I que avui, i sempre, guanyi la millor traducció, que així guanyem tots.

visat.

tardor 2021

Noves incorporacions

Redacció

Clara Formosa