La mètrica bescantada: La traducció de la *Comèdia* de Joan F. Mira com a símptoma

Ignasi Moreta (Barcelona)

Summary: This article analyzes the metrical aspects of Joan F. Mira's version in «Catalan-nuanced Valencian» of Dante Alighieri's *Comedy*, including the theoretical references made by the translator in the paratexts of the work, in order to assess the extent to which little metrical rigor compromises the outcome of an ambitious translation task. The extensive use by the translator of the *Comedy* of dialephs and syneresis in contexts unusual in the Catalan poetic tradition, as well as the fact of accentuating the decasyllables without strictly respecting the traditional rules, options which are justified by the translator taking into account the metrical features of Dante's original, compel the reader to make an extra effort in reading the work, as other scholars have already pointed out. This allows us to discuss the extent to which notions of fidelity and literalism in the field of poetry translation should be either limited to the semantic content conveyed by the translated work or whether they also affect the versifying aspects.
Keywords: translation, metrics, Dante, Joan F. Mira

Received: 22-04-2024 · Accepted: 06-09-2024

Avui, àmplies capes de lectors de poesia perceben la mètrica com una preceptiva literària heretada de la tradició i dedicada a l'establiment de còmputs numèrics estèrils sobre la matèria verbal. La prolixitat de les anàlisis dels manuals de mètrica i la complexa casuística que estableixen entre els tipus d'accent, de síl·laba, de vers, d'estrofa, etc., duen molts lectors a considerar la mètrica una part especialment antiquada dels estudis literaris, poc estimulant intel·lectualment i poc útil tant per al poeta com per al lector de poesia. En aquest sentit, és significatiu el fet que molts vinculin les anàlisis mètriques dels poemes a exercicis escolars consistents a comptar síl·labes, identificar recurrències de la rima i memoritzar la terminologia associada a la matèria.

Licensed under Creative Commons Licence
CC BY-NC-ND

Zeitschrift für Katalanistik 38 (2025), 413–438
https://doi.org/10.46586/ZfK.2025.413-438
ISSN 0932-2221 · eISSN 2199-7276

Aquesta desconfiança cap a la mètrica té el seu reflex en el migrat nombre d'estudiosos de la literatura que s'hi dediquen –si més no, a Catalunya. També en el fet que molts estudis monogràfics sobre obres en vers inclouen un apartat sobre la mètrica deslligat de la resta de capítols, com si es tractés d'un capítol obligat pels hàbits acadèmics més consolidats, però que no serveix pròpiament per explicar l'obra. La mètrica seria una qüestió merament formal, i si bé la renovació que l'utillatge teòric al voltant de la literatura ha experimentat del segle XX ençà insisteix en el caràcter enganyós de la separació entre forma i contingut, la major part d'estudis mètrics inclosos en els estudis introductoris de les edicions dels clàssics tenen serioses dificultats per mostrar el vincle entre les tries mètriques d'un autor i la seva intencionalitat al servei del tema i el seu efecte en el lector. Una cosa similar podríem dir de les consideracions sobre els aspectes mètrics en la justificació que acostuma a precedir les traduccions en vers: molt sovint, el punt de partida –implícit o, fins i tot, explícit– és el caràcter menor i subsidiari de la mètrica en la tasca de trasllat d'un text d'una llengua a una altra.

La tendència de la poesia dels segles XX i XXI cap a l'anisosil·labisme i el vers lliure ha contribuït, no cal dir-ho, a aquest bescantament de la mètrica, considerada sovint una qüestió lligada a la retòrica en el sentit més pejoratiu del terme. Des d'aquest punt de vista, la perfecció mètrica d'un text poètic seria una qüestió de pur virtuosisme tècnic totalment buit i inútil per vehicular allò que aquell text vol ser o transmetre.

Aquest article parteix, tanmateix, de la consideració contrària: la mètrica no és cap coneixement buit ni inútil, ni constitueix un aspecte menor d'una obra literària en vers. N'és una prova *a contrario* la traducció catalana de la *Comèdia* de Dante Alighieri que Joan F. Mira va publicar l'any 2000, un exemple molt clar de com la denigració de la mètrica pot arribar a malmetre un projecte literari de tanta ambició i envergadura. Mira considera la mètrica més una nosa que una aliada, i això compromet seriosament el resultat de la seva versió. Detallarem en primer lloc les manifestacions teòriques de Mira sobre qüestions de versificació fetes a propòsit de la seva traducció de la *Comèdia* dantesca. A continuació, analitzarem el text de la *Comèdia* traduïda per Mira des del punt de vista mètric. Donar primer la teoria de Mira expressada en els paratextos i després l'estudi de la praxi traductològica pot fer pensar que aquesta praxi és una aplicació d'uns principis teòrics previs. Això, però, no ha de ser necessàriament així. La teorització explícita pot obeir també a la necessitat d'autojustificar *a posteriori* desencerts o insuficiències de la traducció mirant de fer de la necessitat virtut.

L'edició de la traducció de Mira que segueixo (Dante Alighieri, 2018) és la sisena edició. La tercera, de l'any 2002, va ser revisada, tal com indiquen la pàgina dels crèdits i la «Nota a la tercera edició» (Dante, 2018: 11). S'entén, doncs, que les versions posteriors es basen totes en aquesta tercera edició.

1 Les posicions teòriques de Joan F. Mira sobre la mètrica en la seva versió de la *Comèdia* de Dante

Els posicionaments teòrics de l'últim traductor al català de la *Comèdia* de Dante Alighieri cal cercar-los en els paratextos de l'obra: tant als peritextos (la introducció i la nota a la tercera edició) com als epitextos (entrevistes, articles, intervencions en taules rodones, etc.). Naturalment, segueixo Genette (1987) en la terminologia sobre els paratextos autorials. Ens centrarem en la introducció amb què Mira encapçala la seva versió del Dant, introducció que titula «Una versió de la *Divina comèdia*» (Dante, 2018: 7–10), però tindrem presents també les manifestacions de Mira sobre la traducció de la *Comèdia* en una intervenció radiofònica.

La introducció a la *Comèdia* és un text breu dedicat a reivindicar la importància de l'obra traduïda, el seu caràcter narratiu i la manera com ha decidit fer-ne la versió catalana. Mira parteix del fet que la *Comèdia* és un text narratiu, cosa que justifica les seves opcions com a traductor:

> és un «poema sacre», com volia el seu autor, però és també –i, per mi, és sobretot– una esplèndida narració, un *viatge* per a descobrir i ordenar el món sencer i la pròpia vida, com l'*Odissea* d'Homer, com el *Quixot* de Cervantes, com l'*Ulisses* de Joyce. Llegir la *Commedia*, ara mateix, com una tirallonga de versos feta de tercines encadenades i més o menys enigmàtiques, és no poder-hi entendre res, o només una aparença. Dante escrivia en vers, perquè havia d'escriure en vers: perquè era «poeta» i perquè llavors les «narracions» es feien en vers. I el lector modern hauria de llegir la *Commedia* també en vers, com la va escriure Dante, però en primer lloc i sobretot sense perdre la sensació i l'efecte d'estar llegint una narració, un viatge, una història. (dins Dante, 2018: 7–8)

Segons Mira, cal optar entre emfatitzar l'aspecte poètic o l'aspecte narratiu, i ell opta per aquest últim (en el comentari a l'últim cant, dins Dante Alighieri, 2018: 1285, parla obertament de «novel·la total i fabulosa»). Hi podem veure, però, un fals dilema, perquè precisament pel fet que la narració «llavors» es feia en vers, el lector de qualsevol narració en vers procedent de la tradició literària (i això inclou tota la poesia èpica) està perfectament avesat a aquesta mena de lectura. Qui llegeix la *Ilíada*, els *Lusíades* i *Canigó*, per esmentar tres obres prou diferenciades en l'espai i en el temps,

sap que hi trobarà un text narratiu a través de la forma poètica, i aquesta no és cap obstacle per comprendre l'obra com un text de ficció.

Mira defensa que cal traduir la *Commedia* en vers perquè el vers «hi és del tot substancial» (dins Dante, 2018: 8), però

> traduir-la en tercines rigoroses i lligades (a pesar que la tercina, nucli ternari, és un component significatiu en el projecte numerològic dantià), obliga *necessàriament* a alterar l'original d'una manera tan abundantment i profunda que –també necessàriament, perquè l'exigència de la rima és implacable– al final hi ha tanta part del traductor com de l'autor. Més encara: el text que en resulta pot arribar a ser tan recargolat i artificiós que, d'una banda, arribe a anul·lar del tot la sensació de llenguatge narratiu de l'original, i de l'altra s'allunye de la impressió de naturalitat que té. (dins Dante, 2018: 8)

En una intervenció radiofònica al programa «Ciutat Maragda» (*Catalunya Ràdio*, 8-12-2018, <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/ciutat-maragda/la-divina-comedia-de-dante/audio/1022937/>), Mira va defensar amb més contundència encara la seva opció de prescindir de la rima. Transcric la pregunta que li fa el periodista David Guzman relativa a la rima i la resposta que hi dona el traductor:

> David Guzman: Tu també vas prescindir de l'esclavatge (per dir-ho així) de la rima consonant, ¿no?
> Joan F. Mira: És que prescindir d'això és una necessitat imperativa i absoluta, perquè si fas tot l'esforç descomunal de mantenir tot el sistema de les tercines encadenades necessàriament has d'alterar contínuament el sentit dels versos, les imatges, les metàfores. I les traduccions que s'entesten a mantenir això estan –em sap greu dir-ho– plenes de disbarats i de catàstrofes.

Mira, doncs, parteix d'una voluntat clara de respectar la narrativitat del text original encara que sigui en detriment dels aspectes lligats a la versificació. A més, defensa la cerca de naturalitat i el rebuig de l'artificiositat. Com que segons ell la *Commedia* no es pot traduir en prosa, però la traducció en «tercines rigoroses i lligades» duu a solucions artificioses que amaguen el caràcter narratiu del text, l'opció que prendrà serà:

1) Renunciar a l'organització del text en tercines.
2) Renunciar a la rima: no l'evita quan apareix espontàniament, però no la busca (tret dels quatre versos finals de cada cant, on excepcionalment sí que opta per rimar).
3) Utilitzar el decasíl·lab amb «elasticitat».

Fixem-nos com ho argumenta:

> Una traducció de la *Commedia*, doncs, hauria de poder-se llegir com una narració, i escrita en un llenguatge que transmeta un mínim d'artifici forçat, i un màxim de «naturalitat». Però reproduint, alhora, la base mètrica original: en endecasíl·labs, com és *natural* –o més exactament decasíl·labs, en la versió catalana–, i amb la naturalitat dels ritmes variats del mateix Dante. Dit això, en la meua versió, aquesta varietat dels ritmes pot sobtar una mica el lector acostumat a la regularitat del nostre decasíl·lab clàssic. De la mateixa manera que, potser, sobtarà una certa «elasticitat» en la prosòdia, com ara en el valor dels diftongs o en l'ús de la sinèresi: no he fet versos per ser escandits un a un, sinó per ser llegits com un flux narratiu. Ni he tingut la pretensió de compondre catorze mil decasíl·labs de ritme rigorós i perfecte (però, llegint repetidament la *Commedia*, tinc la impressió que no era tampoc la pretensió de Dante). I en tot cas, els versos dantians són infinitament més elàstics que els meus, en prosòdia i en llibertat morfològica. Però Dante no era servidor de la llengua: se'n servia al seu gust i, si calia, la inventava, cosa que va resultar el més alt dels serveis. (dins Dante, 2018: 8–9)

Per tant: opció pel decasíl·lab com a base, però sense obligar-se a fer «catorze mil decasíl·labs de ritme rigorós i perfecte». Contra el *rigor*, l'*elasticitat*, els dos conceptes que Mira contraposa. Per defensar aquesta *elasticitat*, a més dels arguments de la narrativitat i la naturalitat que havia donat abans, ara hi afegeix la *intentio auctoris* del Dant, que tampoc no hauria buscat aquest rigor.

Raffaele Pinto utilitza aquest mateix argument per justificar una opció idèntica a la de Mira a la seva recent traducció castellana de l'obra: «En cuanto a los acentos, no me he preocupado de observar posiciones rigurosas (de tipo petrarquesco), siendo estas ajenas por completo al anarquismo rítmico de Dante» (dins Dante, 2021: CCLXIII). Aquesta argumentació es mereix un examen detallat: ¿és cert que Dante era poc rigorós en els seus usos mètrics? ¿Està justificat prescindir de l'accentuació pròpia del decasíl·lab al·legant que la seva fixació és posterior a Dante? Pietro G. Beltrami, un dels màxims especialistes en la mètrica de Dante –i en la mètrica italiana *tout court*–, en diu el següent:

> Con Dante e Petrarca è definitivamente codificato (sebbene solo di fatto, perché la trattatistica non ne dirà nulla fino alla fine del Quattrocento) l'endecasillabo nella forma canonica, quella in cui la 4ª e la 6ª sillaba non possono essere atone contemporaneamente, già normale fin dalle origini con eccezioni poco numerose. (Beltrami, 2012: 92)

L'*endecasillabo* italià canònic, corresponent al nostre *decasíl·lab*, té en la tradició italiana, com en la catalana, accents a la quarta o a la sisena síl·laba (o a totes dues), a més de l'obvi accent a la desena síl·laba. I això queda establert precisament a partir de Dante, tot i que serà el tractadista Pietro Bem-

bo qui, el 1525, hi donarà força de llei (Beltrami, 2012: 94). De les excepcions en parla també Beltrami:

> si incontra anche in autori canonici come Dante e Petrarca un certo numero di versi con 4ª e 6ª sillaba entrambe atone, non riconoscibili intuitivamente come endecasillabi senza contare le sillabe. Questi versi sono però rari, e il loro numero cala drasticamente, e si riduce sostanzialmente a zero per la *Commedia* e il *Canzoniere*, come per la maggior parte degli autori da Dante all'Ottocento, se si ammette che l'accento obbligatorio interno cada su una sillaba altrimenti atona nell'intonazione normale […]. Il punto è che i versi di questo tipo, con l'accento obbligatorio realizzato su una sillaba atona, si oppongono nettamente a quelli in cui non c'è nessuna possibilità di accentare la 4ª o la 6ª sillaba, che sono i veri endecasillabi «non canonici». (Beltrami, 2012: 60–61)

Els pocs versos de la *Commedia* on no hi ha accent a la quarta o la sisena posicions són, doncs, versos que admeten un accent secundari sobre aquestes posicions. Els que Beltrami anomena «endecasillabi "non canonici"», on és impossible accentuar a la quarta i a la sisena posicions, són segons ell inexistents a la *Commedia*. Amb tot, és cert que la mètrica tal com la coneixem avui no està plenament establerta en l'obra de Dante. Menichetti (2021: 4) compara Dante i Petrarca, i conclou que el primer «non rifugge da scarti prosodici anche violenti: in lui l'uniformità è spesso efficacemente contrastata dall'urgenza espressiva». Hi insisteix quan apunta que les dialefes allà on esperaríem sinalefes són molt més freqüents en Dante que en Petrarca i tota la tradició posterior, i que precisament «la fluidità del verso di Petrarca deve molto all'onnipresenza e naturalezza delle sinalefi» (Menichetti, 2021: 55). És a dir: la tria entre dialefa i sinalefa és pràcticament lliure en Dante, cosa que no passa posteriorment (Menichetti, 2021: 58). Davant d'això, cal que insistim a preguntar-nos si té sentit traduir Dante amb una mètrica poc rigorosa al·legant el suposat poc rigor de Dante. Francesco Ardolino (2001) apunta en aquest sentit:

> Mira no respecta els accents canònics del gènere; no em convenç gaire la seva explicació introductòria, quan es recolza en la «naturalitat dels ritmes variats del mateix Dante», car la mètrica de Dante és precedent a les codificacions de Petrarca i dels petrarquistes i no posterior, com ho és, evidentment, la versió de Mira. (Ardolino, 2001: 25)

Tenim, doncs, pel que fa a la llengua de l'original, les convencions versificatòries de Dante i les convencions versificatòries de Petrarca i de la tradició postpetrarquista (que són, fet i fet, les convencions de la mètrica italiana tal com les entenem avui). I tenim, pel que fa a la llengua de destí, les convencions de la versificació catalana, també susceptibles d'una mirada

diacrònica que en remarqui la progressiva construcció. A l'hora de traduir Dante al català, sembla evident que les convencions a seguir han de ser les catalanes, i el debat és si té sentit que en el text traduït s'hi mimetitzin alguns hàbits mètrics de l'italià versificat de Dante. El recurs a les dialefes allà on avui fem sinalefes és comú a Dante i a la tradició mètrica catalana antiga (Ausiàs March, per exemple): l'existència d'aquest arcaisme mètric comú en totes dues tradicions podria fer d'entrada respectable l'ús generós de la dialefa a l'hora de traduir la *Commedia* al català (no, però, l'ús de sinèresis forçades). Ara bé, si el que es busca és que el lector català contemporani de la *Comèdia* tingui davant el text la mateixa sensació d'arcaisme mètric que el lector italià contemporani de la *Commedia*, aleshores per coherència s'hauria de buscar l'arcaisme mètric també en la distribució accentual del vers (i, pensant en el lector català, una possibilitat seria l'ús sistemàtic del decasíl·lab ausiasmarquià *a minore*) i, estirant el fil, també seria necessari cercar l'arcaisme català equivalent a l'italià en els terrenys lèxic i morfosintàctic. És evident que Mira no s'ha proposat res d'això i, si ho hagués fet, s'hauria apartat dels hàbits traductològics més consolidats, de manera que no sembla defensable al·legar els trets versificatoris de Dante per justificar algunes opcions de traducció en el terreny mètric.

2 Aspectes de mètrica en el text de la traducció de la *Comèdia* de Mira

2.1 La renúncia a l'organització del text en tercines

Ja hem vist que Mira defensa que, perquè el lector percebi un flux narratiu, cal renunciar a l'organització del text en tercines (la *terza rima* o *terzina incatenata*, en la terminologia italiana). I, efectivament, tant la traducció de Mira com el text original italià que l'edició presenta acarat al text traduït estan compaginats sense marcar els tercets amb una tabulació a l'inici del primer vers de cadascun o amb un doble salt de línia després del tercer, com fan la major part d'edicions. Més enllà del debat sobre la legitimitat de l'operació (¿per què traduir en vers és irrenunciable però, en canvi, és lícit prescindir de la *terza rima*?), cal preguntar-se fins a quin punt Mira fa allò que proclama: ¿realment la traducció de Mira renuncia a les tercines?

La *terzina incatenata* dantesca és una estrofa de tres versos decasíl·labs el primer i el tercer dels quals rimen entre ells, mentre que el del mig rima amb el primer i el tercer vers de l'estrofa següent. La rima hi és, doncs, un

element fonamental perquè lliga els versos entre ells encadenant cada estrofa amb la següent, de tal manera que una eventual presentació escrita dels tercets amb el text seguit, és a dir, sense salt de línia al final de cada vers (com era freqüent en la transcripció escrita de la poesia en els manuscrits medievals), permetria reconstruir les tercines fàcilment amb la rima i el còmput sil·làbic com a guies. La renúncia a la rima és l'element d'infidelitat més gran a la *terza rima* dantesca, element d'infidelitat que es troba ja en tots els traductors que han traduït Dante en vers però sense rima (en castellà és el cas de les traduccions recents de José María Micó a Dante [2019] i de Raffaele Pinto a Dante [2021]), sense que per això proclamin que han renunciat a la tercina. ¿Què afegeix Mira a la renúncia a la rima per poder parlar també de renúncia a la tercina? Exclusivament, la disposició tipogràfica seguida, aparentment sense marcar gràficament les tercines.

La tercina no ho és per una determinada disposició tipogràfica sinó per una determinada disposició verbal. La tipografia visibilitza amb claredat aquesta disposició, però és un element que podem qualificar de redundant: el còmput sil·làbic i la distribució de la rima, així com la tensió entre aquests elements i el contingut verbal, és el que configura la *terza rima* dantesca, no la seva disposició tipogràfica. Aquesta tensió entre mètrica i contingut verbal es resumeix en gran mesura en l'oscil·lació entre l'esticomítia i l'encavallament: quan els límits mètrics de la tercina coincideixen amb els límits sintàctics del període, parlem d'*esticomítia*; quan la sintaxi enllaça dues tercines consecutives, parlem d'*encavallament* (les investigacions de Mariotti Del Liso sobre la correspondència entre períodes gramaticals i tercines són recollides per Crespo, 1987: 12). A més, la progressiva obertura i tancament de les tercines contribueix a conferir al text un ritme molt singular, com assenyala Gabriella Sica (2011: 170):

> Il ritmo, fondato su un'apertura e una chiusura, e poi su un'apertura e ancora su una chiusura, crea una tensione molto alta che si sviluppa in una successione continua di gruppi di terzine variamente modulate per tono, argomento, misura e rilevanza rimica.

Tot això, la traducció de Mira, que vol ser molt fidel al contingut semàntic de l'original, ho mimetitza, perquè Mira opta –com és tradició en les traduccions en vers– per traduir amb el mateix nombre de versos que l'original, i ho fa, a més, amb versos amb el mateix nombre de síl·labes. Di Girolamo (2001: 136–137) aplaudeix en Mira la renúncia a la rima i considera que també hauria pogut renunciar al decasíl·lab sistemàtic i optar per una versificació anisosil·làbica, que hauria resultat més coherent amb la

seva opció traductològica. Va ser l'opció de Jacqueline Risset a la seva traducció francesa de la *Commedia*, com explica Sara Svolacchia (2018: 384–388). Joan F. Mira, en canvi, s'até a l'ús sistemàtic del decasíl·lab, amb el mateix nombre de versos que l'original. D'aquesta manera, la proclamada renúncia a la tercina no passa de ser una operació tipogràfica més aviat capriciosa (no aporta res amagar al lector una disposició estròfica amb què juga l'organització verbal) i que, de fet, es queda a mig camí, perquè els versos apareixen numerats (tant a la columna italiana com a la catalana) de tres en tres i no de cinc en cinc, com és habitual en les edicions de poemes llargs tret, precisament, de les edicions dels poemes en tercines. L'edició de Mira acaba optant també, doncs, per visibilitzar a través de la numeració dels versos una disposició estròfica de la qual diu haver prescindit.

2.2 La renúncia a la rima

Joan F. Mira argumenta que mantenir la rima de l'original obligaria a alterar el text més enllà del que seria acceptable, i per això creu més adient prescindir d'aquest recurs eufònic i oferir, en contrapartida, un text molt més acostat a la literalitat de l'original. Però amb dues excepcions:

> Qui sap si, d'altra banda, també resultarà estrany el fet que, sense buscar de cap manera la rima, l'accepte amb gust en la traducció quan ve sense forçar-la, cosa no gens infreqüent. És una opció ben discutible, però és la que he preferit, inclòs el risc de semblar poc coherent: no he volgut *fugir* sempre i per força de la rima quan ella mateixa acudia sense haver-la cridat. M'he permès únicament el «luxe» de rematar cada cant –els quatre versos finals– amb un intent de rimes més o menys reeixides, a fi de mantenir o reproduir, com un tast, aquestes mostres del gust del text original. (dins Dante, 2018: 9)

La rima, doncs, només quan «ve sense forçar-la» i com a «luxe» per rematar cada cant. En la resta de casos, l'opció de Mira és renunciar a la rima, que el duria segons ell a apartar-se excessivament de l'original. És el que succeeix, al seu parer, en les traduccions de Josep Maria de Sagarra al català i d'Ángel Crespo al castellà: Mira carrega contra aquestes versions i atribueix els defectes que hi veu a les servituds associades a una traducció en rima. A la citada intervenció radiofònica de Mira, aquest ho resumeix dient: «Finalment resulta que el Dante de Crespo és el Dante *de Crespo*; no és la *Divina Comèdia* de Dante, és la de Crespo. I la de Sagarra és la *Divina Comèdia* de Sagarra, i esclar, és una altra cosa: Dante era Dante i se l'ha de respectar escrupolosament.» És important posar en relació aquest fragment de l'entrevista amb un altre on Mira exposa la seva contraproposta del

paper del traductor de la *Comèdia*: «L'objectiu primer d'un traductor, a banda de l'obligació de passar desapercebut, de ser invisible com ha de ser un traductor, és reproduir aquell fil narratiu en el qual el lector no va llegint tercines soltes forçades sinó capítols d'una narració.» Aquestes són, doncs, les bases teòriques de Mira pel que fa a la traducció: el traductor s'ha d'invisibilitzar, ha de traslladar el sentit del text i, en el cas de la *Comèdia*, accentuar-ne la dimensió narrativa prescindint de la rima i de l'organització en tercines (de pas, podem observar la visió reduccionista de les tercines que es traspua de l'última citació, visió aliena al joc de tensions entre la unitat estròfica i la unitat sintàctica de què hem parlat més amunt).

Té sentit que des de l'autoconcepció del traductor que opta per invisibilitzar-se i que prefereix donar tot el protagonisme a l'autor es consideri que la rima queda fora de la seva competència. Cal tenir present que la rima no és un mer *ornatus* fònic afegit a la versificació, sinó que forma part de l'acte creatiu. Com afirma Jordi Julià (1999: 236–237), «la rima –i especialment la rima consonant– condiciona els mots que han d'aparèixer posteriorment, en els versos següents, i fins a un cert punt poden arribar a construir el poema». Jorge Guillén (citat per Julià, 1999: 237) declara que

> Si me expreso con la rima,
> Obra es también del lenguaje,
> Autor. Su fuerza me anima:
> Pone más de lo que traje.

I Julià ho comenta amb aquests termes:

> Els sons d'una paraula triada suggereixen al poeta una altra paraula amb la mateixa terminació, però per acceptar la paraula caldrà que faci encaixar-la en el context semàntic del poema: és per això que el jo íntim de Guillén explica que un poema rimat també és creació del llenguatge i no només del seu autor. (Julià, 1999: 237)

En la mateixa línia, Valéry afirma: «Hi ha ben bé més probabilitats que una rima procuri una "idea" (literària) que trobar una rima a partir de la idea» (citat per Julià, 1999: 238). Atès que, en una traducció, la «idea» ve ja donada per l'original, traduir rimant implica tractar d'aconseguir allò que Valéry considera poc probable. En la seva traducció castellana, José María Micó ha optat també per prescindir de la rima amb una argumentació molt similar:

> una cosa es la *rima generatrice* en manos del autor y otra cosa muy distinta es la obligación del traductor de respetar, además del sentido original, la legibilidad del relato y sus ma-

> tices estilísticos, sin añadir elementos ajenos, extemporáneos o forzados por la necesidad de rimar. (dins Dante, 2019: 38)

El concepte de *rima generatrice*, teoritzat per Carducci i discutit per Unamuno, fa referència precisament a aquesta capacitat engendradora de la rima en el marc de la creació poètica.

Si, doncs, distingim autor i traductor i considerem que el paper creador correspon al primer, mentre que el segon s'ha d'invisibilitzar, resulta plenament defensable la renúncia a la rima per part del traductor, que l'obligaria a crear imatges diferents de les de l'autor per oferir un discurs rimat. Tanmateix, els pressupòsits sobre teoria traductològica de Mira no són els únics possibles. D'entrada, els conceptes de *fidelitat* i *literalitat* tal com es desprenen de les manifestacions de Mira sembla que es vinculen exclusivament al contingut semàntic de l'obra traduïda. Si acceptem, amb T. S. Eliot, que «la música de la poesia no és una cosa que existeixi a part del significat» (Eliot, 1999: 33) i que l'«esquema musical sonor» i l'«esquema musical dels significats» d'un poema «són un de sol i indissoluble» (*op.cit.*: 37), aleshores sembla com a mínim objectable defensar que la traducció de poesia té un deute de fidelitat exclusivament amb el contingut semàntic de l'original. Umberto Eco considera que en poesia «è l'espressione che detta leggi al contenuto» i, per tant, «il contenuto deve per così dire adattarsi a questo ostacolo espressivo» (Eco, 2020: 56). Això té clares conseqüències a l'hora de traduir:

> Siccome in un testo a finalità estetica si pongono relazioni tra i vari livelli dell'espressione e quelli del contenuto, sulla capacità di individuare questi livelli, di rendere l'uno o l'altro (o tutti, o nessuno) e saperli porre nella stessa relazione in cui stavano nel testo originale (quando possibile), si gioca la sfida della traduzione. (Eco, 2020: 56)

No és, doncs, més fidel a l'original qui tradueix el contingut semàntic prescindint de determinats aspectes mètrics. El traductor ha de construir «un doppio» de l'original que pugui «produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico» (2020: 16). Més que fidelitat o infidelitat, el que hi ha a l'hora de traduir és una «negociació» (2020: 17), atès que els trets fònics també formen part dels «valors comunicatius» d'un poema (l'expressió és d'André Lefevere, com explica Creus, 2018: 260). En el cas de Mira, aquesta «negociació» el condueix a prescindir de la rima. A les conclusions hi reflexionarem més a fons.

2.3 El decasíl·lab «elàstic»

Ja hem vist com Mira proclama, en presentar la seva traducció, que no pretén haver fet «catorze mil decasíl·labs de ritme rigorós i perfecte» (dins Dante, 2018: 8). I, certament, no els ha fets: el text és ple de decasíl·labs construïts a base de forçar determinats fenòmens mètrics (Mira mateix, a Dante [2018: 8–9], ho reconeix quan esmenta «una certa "elasticitat" en la prosòdia, com ara en el valor dels diftongs o en l'ús de la sinèresi») i de suposats decasíl·labs amb els accents fora de lloc. Vegem-ne la casuística completa.

2.3.1 Decasíl·labs que assoleixen el còmput de deu síl·labes forçant els fenòmens mètrics

> S'aquietà un poc, llavors, aquell espant
> que dins l'estany del cor m'havia durat (*Inf.*, I, 19–20)

A la primera pàgina del cant primer de l'*Infern* trobem ja aquests dos versos problemàtics. Tots dos són (o volen ser) decasíl·labs, però en el primer cas es requereix una sinèresi a *S'aquietà* (que cal escandir com *S'a-quie-tà* i no com *S'a-qui-e-tà*), i en el segon, a *m'havia* (que cal escandir *m'ha-via* i no *m'ha-vi-a*). El primer fenomen no té res de singular ni de forçat, al contrari: malgrat les reserves d'alguns tractadistes (Serra i Baldó / Llatas, 1932: 7–15), avui es tendeix a defensar que l'escansió rigorosa *S'a-qui-e-tà* resulta encarcarada, i que l'opció per la sinèresi és la més indicada o, si més no, no resulta objectable en absolut (un bon resum de la controvèrsia es troba a Parramon i Blasco, 1998: 237–239 i, més recentment, a Veny-Mesquida, 2024: 39–48). De fet, fins i tot en Carner s'alternen formes amb escansió rigorosa d'acord amb la sintaxi i formes amb escansió molt més acostada a la prosòdia real, que tendeix en molts casos a la sinèresi (Oliva, 2008: 50–52). Al llarg de la seva traducció, Mira tendeix a la sinèresi en casos com aquests, com ho prova clarament el passatge següent, en què s'hi concentren quatre exemples, tots amb sinèresi:

> Florèn*cia* meua, pots estar contenta
> que aquesta digre*ssió* no et toque en res,
> grà*cies* a un poble que s'hi esforça tant.
> Molts tenen la justí*cia al* cor, i tarden (*Purg.*, VI, 127–130)

Tanmateix, Mira opta també per escandir *can-vi-ar* (*Inf*., XXV, 102), *no-tí-ci-es* (*Inf*., XXXII, 111), *cris-ti-à* (*Purg*., X, 121) o *glò-ri-a* (*Par*., I, v. 1), segons la preceptiva més rigorosa, quan li convé per al còmput mètric d'un vers.

Molt més problemàtic resulta el segon fenomen: pronunciar *m'havia* com un bisíl·lab, fent un diftong allí on la sintaxi i la prosòdia fan clarament un hiat. Tant la tradició mètrica italiana (Beltrami, 2012: 46–49; Menichetti, 2021: 10–13) com la castellana (Quilis, 2013: 51; Jauralde Pou, 2020: 101) han sigut històricament molt permissives amb diftongacions poètiques forçades, cosa que la tradició mètrica catalana (i per *tradició mètrica* entenc no solament els tractadistes sinó també la praxi real dels poetes) sempre ha rebutjat taxativament (Serra i Baldó / Llatas, 1981: 7–10; Oliva, 2008: 52). Menichetti argumenta que no es tracta pròpiament de diftongacions sinó del que anomena *nessi bivocalici* (Menichetti, 2021: 13), que no ha d'afectar l'execució dels versos. En un context català és, en qualsevol cas, un *castellanisme* –o *italianisme– mètric*.

Dono a continuació alguns exemples de diftongacions que fa Mira en traduir l'*Infern* perquè el còmput de síl·labes fins la darrera tònica doni les deu síl·labes pròpies d'un decasíl·lab, marcant amb cursiva les síl·labes on es produeix la diftongació:

honor i llum de tots els altres *poe*tes (*Inf*., I, 82)
tinc por que aquest siga el *viat*ge d'un boig (*Inf*., II, 35)
Jo sóc *Bea*triu, que et demana d'anar (*Inf*., II, 70)
Digué: —*Bea*triu, alabança de Déu (*Inf*., II, 103)
fins ací resplendeix el *guia* suprem (*Inf*., X, 102)
tal com veuràs amb *rao*naments molt clars (*Inf*., XI, 33)
i plora quan po*dria* viure content (*Inf*., XI, 45)
no ha*vien* caigut encara aquestes roques (*Inf*., XII, 36)
qui causa dany als altres amb *vio*lència (*Inf*., XII, 48)
els animals agrests que o*dien* els llocs (*Inf*., XIII, 8)
no hau*ria a*llargat una mà cap a tu (*Inf*., XIII, 49)
hau*ria* baixat corrent al seu costat (*Inf*., XVI, 47)
i algun moment ha*via* pensat caçar (*Inf*., XVI, 107)
a*viat* haurà de mostrar-se als teus ulls (*Inf*., XVI, 123)
en un escull que el mar ha*via* amagat (*Inf*., XVI, 135)
i quan veié que ja po*dia* girar (*Inf*., XVII, 102)
i, en sentir que ens ha*via* descarregat (*Inf*., XVII, 135)
a un lloc on una roca ei*xia* del marge (*Inf*., XVIII, 69)
que les coses de Déu, que hau*rien* de ser (*Inf*., XIX, 2)
al lloc que ha*via* perdut l'ànima impia (*Inf*., XIX, 96)
tornà a pujar per on ha*viem* baixat (*Inf*., XIX, 126)
abans que la fo*llia* de Casalodi (*Inf*., XX, 95)
que ara vol*dria ha*ver conegut només (*Inf*., XX, 119)

i conti*nuant* pel camí solitari (*Inf.*, XXVI, 16)
que el va lligar, però te*nia a*marrats (*Inf.*, XXXI, 86)
vam conti*nuar* llavors més endavant (*Inf.*, XXXI, 112)
Jo ha*via a*gafat un grapat de cabells (*Inf.*, XXXII, 103)
jo, que con*fia*va en ell, vaig ser tancat (*Inf.*, XXXIII, 17)
la meua cara ha*via* perdut pel fred (*Inf.*, XXXIII, 101)
no ha*via a*rribat encara Michel Zanche (*Inf.*, XXXIII, 144)
Ha*via a*rribat, i amb por ho pose en vers (*Inf.*, XXXIV, 10)
les altres *dues* s'unien amb aquesta (*Inf.*, XXXIV, 40)

Aquesta operació és tan insòlita en la tradició catalana que la primera impressió que té el lector davant de qualsevol d'aquests versos és la de vers polimètric. Tanmateix, no hi ha ni un sol vers polimètric a la *Comèdia* de Mira: en tots els casos és possible assolir el còmput de deu síl·labes jugant amb els fenòmens mètrics relacionats amb vocals en contacte: elisions, sinalefes, dialefes, sinèresis i dièresis. El problema és que sinèresis del tipus *pre-dic-ció*, *cons-cièn-cia*, *co-mè-dia* o *ru-fià* són habitualíssimes i no obliguen a forçar la pronúncia (al contrari: és l'escansió recta amb els prescriptius hiats el que constitueix un element prosòdic artificiós en aquests exemples); també podria acceptar-se (tot i que són exemples més discutibles) *viat-ge* (*Inf.*, II, 35) o *a-viat* (*Inf.*, XVI, 123); més objectable em sembla *poe-tes* (*Inf.*, I, 82) i *rao-na-ments* (*Inf.*, XI, 33), i totalment inadmissibles els casos de *guia* (*Inf.*, X, 102), *po-dria* (*Inf.*, XI, 45) o *fo-llia* (*Inf.*, XX, 95), que alteren la distribució entre tòniques i àtones i resulten clarament extravagants en la tradició poètica catalana.

Esporàdicament, hi ha el recurs al triftong (o a la sinalefa que uneix tres vocals en una sola síl·laba), com en aquests exemples:

i ara només som*nie u*na gota d'aigua (*Inf.*, XXX, 63)
la dreta parei*xia en*tre blanca i groga (*Inf.*, XXXIV, 43)
que l'ora*ció a*fluixe els decrets del cel (*Purg.*, VI, 30)
Entre pla i rost hi ha*via u*na senda torta (*Purg.*, VII, 70)
I en el seu gest te*nia im*presa la frase (*Purg.*, X, 43)
així es feia més *suau* el mur que cau (*Purg.*, XII, 106)
va ser co*mú a his*pans, indis i jueus (*Par.*, XXIX, 102)

Fixem-nos com alguns triftongs semblen més o menys acceptables (*suau*), mentre que altres causen una forta estranyesa (*tenia una*). Alguns apareixen en l'interior d'un mot (*suau*), altres encavalcant-ne dos (*somnia una*) i altres encavalcant-ne tres (*comú a hispans*).

L'altre gran recurs que fa servir el traductor per assolir el còmput de deu síl·labes és la dialefa. Fixem-nos en aquesta tercina:

I ell a mi: «Ho veuràs tot ben clar
quan haurem detingut els nostres passos
en la trista ribera d'Aqueront.» (*Inf.*, III, 76–78)

Perquè el primer vers d'aquesta tercina tingui deu síl·labes cal fer dues dialefes: *I ell* i *mi Ho*. En contextos com aquests, la tradició poètica catalana antiga preferia certament fer dialefa (Serra i Baldó / Llatas, 1932: 11–14), però modernament la sinalefa i l'elisió resulten clarament les opcions més freqüents (Veny-Mesquida, 2024: 49–54). Vegem-ne, en tot cas, diversos exemples dels primers tres cants de l'*Infern* de la traducció de Mira (marco les dialefes amb cursiva):

En arribar, pe*rò, al* peu d'un puig (*Inf.*, I, 13)
però *no e*ren prou per no tenir (*Inf.*, I, 44)
només de *tu és* de qui jo vaig traure (*Inf.*, I, 86)
Muses i ge*ni, a*judeu-me ara (*Inf.*, II, 7)
no li sem*bla in*digne a qui té seny (*Inf.*, II, 19)
Llavors ca*llà, i* vaig començar jo (*Inf.*, II, 75)
del cel que *té un* cercle més petit (*Inf.*, II, 78)
que t'hono*ra a* tu i als que l'escolten (*Inf.*, II, 114)
que he tornat *ja al* meu primer propòsit (*Inf.*, II, 138)
i els vaig veu*re es*crits dalt d'una porta (*Inf.*, III, 11)
que han perdut *ja el* bé de la raó (*Inf.*, III, 18)
I ell a mi: «Ho veuràs tot ben clar (*Inf.*, III, 76)
que un a un es llancen de la vora (*Inf.*, III, 116)

En alguns casos hi ha dialefa entre vocals àtones, cosa que constitueix clarament una llicència segons els tractadistes (Parramon i Blasco, 1998: 79). Optar per l'hiat on avui la major part de poetes optaria per la sinalefa o l'elisió té un efecte d'alentiment del ritme. El problema és que llegint els versos en el seu context no sembla que sigui aquest l'efecte buscat. És a dir: no és que el traductor opti per sinalefes o dialefes en funció del ritme que vulgui conferir a un determinat vers (la sinalefa accelera el ritme i s'associa a un parlar espontani, la dialefa l'alenteix i s'associa a una certa majestuositat), sinó que més aviat sembla que opta per dialefa o sinalefa en funció de les necessitats mètriques de cada vers. Fins i tot en el cas de les seqüències «I ell a mi» i «I jo a ell», on la dialefa és freqüentíssima i sembla que buscada, és possible trobar-ne alguna sense dialefa, com a «I ell a mi: "Tu imagines que ets encara» (*Inf.*, XXXIV, 106) o a «I jo a ella: "Si l'univers seguira» (*Par.* XXVIII, 46). Això permet concloure que Mira opta per la sinalefa o la dialefa d'acord amb les necessitats del còmput numèric de cada vers, no per buscar un determinat efecte rítmic. D'aquesta manera, el

traductor obliga l'esforçat lector a mirar de reconstruir l'escansió adequada a cada vers, cas per cas. Vegem-ne un exemple:

Amb aquestes famílies, i amb d'altres,	(dièresi a *famílies* i sinalefa a *i amb* o bé sinèresi a *famílies* i dialefa a *i amb*)
vaig veure jo Florència tan pacífica	(sinèresi a *Florència*)
que no tenia motius per lamentar-se.	(sinèresi extravagant a *tenia*)
Amb aquestes famílies, honorat	(sinèresi a *famílies*)
i just veia jo el poble, tant que el vell	(elisió a *jo el* i a *que el*)
lliri no havia estat mai arrossegat,	(sinalefa a *no havia* i sinèresi extravagant a *havia*)
ni l'escissió l'havia fet vermell.»	(sinèresi a *escissió* i hiat «normal» a *l'havia*)
(*Par.*, XVI, 148–154)	

En set decasíl·labs cal fer dues sinèresis totalment antiintuïtives, un mateix mot (*havia*) en un cas requereix una sinèresi antiintuïtiva i en un altre una escansió normal, en el primer vers cal optar entre dièresi i sinalefa o bé sinèresi i dialefa… Són operacions estranyes que dificulten enormement la lectura.

Meschonnic (2001: 73) parla de la diferència entre posar «les rythmes dans les mètres au lieu de comprendre les mètres dans les rythmes». I Ferrater (1981: 85) alerta que «un vers no és pas un tic-tac de metrònom embolicat amb frases, sinó frases conformades». No es tracta, doncs, d'utilitzar el repertori de recursos mètrics per fer encaixar la matèria verbal en els metres, sinó de posar aquests recursos mètrics al servei del ritme desitjat.

Un cas diferent és el de la coincidència de finals de paraula amb «*r* caduca» i inici de paraula amb vocal (sobre aquest tema, vegeu Parramon i Blasco, 1998: 236–237 i Veny-Mesquida, 2024: 56–59). El «català matisadament valencià» (dins Dante, 2018: 10) pel qual ha optat Mira és, en aquest punt, netament valencià i, per tant, les erres finals sonen, amb les conseqüències mètriques que això té en el còmput sil·làbic. En aquest punt, Mira és gairebé sistemàtic, i cal no confondre-ho amb una dialefa (que és el que d'entrada pot sospitar un català no valencià). Tanmateix, també en el cas de la *r* caduca cal anotar algunes vacil·lacions:

per avan*çar en* cent anys una polzada (*Inf.*, XXX, 83)
si no m'ha de deixar entrar a les penes (*Pur.*, IV, 128)

En el primer cas, la *r* de *avançar* i la *e* de *en* s'elideixen. En el segon trobem dos infinitius acabats en *r* i seguits de vocal, però només en un dels dos verbs (a criteri del lector) cal fer sonar la *r*.

També és sistemàtic en el tractament de *reunió* i derivats com un mot on el prefix *re-* constitueix síl·laba pròpia:

> així vaig veure *reunit* el cercle (*Inf*., IV, 94)
> La *reunió* dels sis es quedà en dos (*Inf*., IV, 148)
> vaig *reunir* les fulles escampades (*Inf*., XIV, 2)

Un altre recurs a què recorre Mira molt esporàdicament és l'hiat en l'interior d'un mot allà on la sintaxi prescriuria un diftong. És el cas dels versos següent (el marco amb cursiva):

> és la puta *Tais* que, quan l'amant (*Inf*., XVIII, 133)
> encara des del cel *Zeus* quan trona (*Inf*., XXXI, 45)

En tots dos casos, la meva hipòtesi és que és *Tais* i *Zeus* el que cal pronunciar com a bisíl·labs, i no pas *quan*. Les dues hipòtesis són extravagants, però un hiat en un nom de personatge o de déu causa menys estranyesa que en un monosíl·lab d'ús correntíssim com és *quan*.

2.3.2 Decasíl·labs que no ho són per una mala disposició dels accents

És sabut que els decasíl·labs no cesurats tenen accent fort a la quarta o a la sisena síl·laba (ja n'hem parlat a propòsit de la mètrica de Dante). Això val tant per a la mètrica catalana (Oliva, 1992: 245; Veny-Mesquida, 2024: 88) com per a la castellana (Quilis, 2013: 72–73; Jauralde Pou, 2020: 85) i la italiana (Beltrami, 2012: 92). Quan en algun cas no hi ha un accent fort a la quarta o a la sisena, el lector ha de recolzar-hi un accent secundari. El problema sorgeix quan de cap manera es pot forçar un accent sobre la quarta o la sisena síl·labes. En aquests casos, cal reconèixer que el vers resultant senzillament no és un decasíl·lab. Vegem-ne un primer cas:

> Abans de mi no va ser creat res
> que no fóra tan etern com sóc jo:
> deixeu tota esperança, els que hi entreu. (*Inf*., III, 7–9)

En aquesta tercina, el primer vers té l'accent a la quarta síl·laba (és, doncs, un decasíl·lab *a minore* amb tall, com el clàssic ausiasmarquià), i el tercer, a la sisena (decasíl·lab *a maiore* continu). En el segon, però, és impossible accentuar a la quarta (perquè hi ha un accent fort a la tercera síl·laba, i la

quarta pertany al mot bisíl·lab començat a la tercera) o a la sisena (perquè hi ha un accent fort a la setena síl·laba, i la sisena pertany al mot bisíl·lab que acaba a la setena). I si un vers de deu síl·labes no pot ser accentuat ni a la quarta ni a la sisena síl·laba, en principi no és cap decasíl·lab (és «un vers fals, o sigui una ratlla que no és cap vers», diu Ferrater [1981: 78], o és un vers «amètric», diu Oliva [1992: 253–256]; *cf.* també Oliva [1992: 196], on defineix el que entén per «vers amètric»). Parlar en aquests casos de versos «falsos» o «amètrics» no és cap caprici arbitrari de tractadistes de mètrica essencialistes (com sosté Pons [2020: 34], polemitzant amb Ferrater i Oliva), sinó que respon a un fenomen prosòdic molt clar, avalat per la tradició, que qualsevol lector mínimament avesat a llegir poesia és capaç de reconèixer, atès que «els models de vers han de ser sempre seqüències de màxima eurítmia» (Oliva, 1992: 188). També Julià parla de poemes que contenen «línies que no són versos, és a dir, frases que no es troben justificades ni pels altres versos ni per la tradició» (1999: 203), tenint en compte que «cada tradició […] ha configurat quins versos admet i quins altres no admet com a canònics» (*op.cit.*: 201). De fet, ja Tomaševskij defensava obertament que «le mètre est le critère d'après lequel on qualifie le groupe de mots d'admissible ou d'inadmissible dans la forme poétique choisie» (Tomaševskij dins Todorov, 1965: 165). La no admissibilitat és matisada pels tractats de mètrica italiana, que prefereixen parlar en aquests casos de versos «no canònics» (Beltrami, 2012: 92; Menichetti, 2021: 67–78), i pels tractats de mètrica espanyola, que els anomenen «impropis» (Jauralde Pou, 2020: 194) o «no tradicionals» (*op.cit.*: 206).

Si llegim en veu alta els nou primers versos del cant tercer de l'*Infern*, uns versos lapidaris ben coneguts, veurem com amb la traducció de Mira ens entrebancarem inevitablement en el vuitè vers, precisament perquè no té els accents a lloc. La mètrica catalana és sil·làbico-accentual, no solament sil·làbica, i cal recordar, amb Salvador Oliva (1992: 12), que el ritme «imprimeix al text una atracció subjacent que es tradueix en una sensació de fluïdesa, com si cada element (mot, sintagma i frase) ocupés justament l'espai que li pertoca, i no cap altre». En el cas del decasíl·lab, l'accentuació correcta fa innecessari el còmput de síl·labes en el poeta i en el lector avesats, perquè el decasíl·lab s'identifica ràpidament com a tal quan la disposició dels accents és la canònica. Com indica Tomaševskij, per al «lecteur jouissant d'une ouïe poétique développée» una lectura escandint el vers és «un acte automatique, subconscient et involontaire» (Tomaševskij dins Todorov, 1965: 156). Paradoxalment, són els decasíl·labs que no tenen els accents a lloc els que obliguen a comptar-ne les síl·labes per comprovar

que efectivament la línia que es té al davant consta de deu síl·labes. És a dir: esforçar-se per donar versos de deu síl·labes prescindint de la posició dels accents sí que acaba constituint un exercici basat en un recompte sil·làbic voluntariós, fet per disciplina en el sentit més pejoratiu del terme.

Vegem altres exemples de versos amètrics pel mateix motiu (tots els exemples són dels cants II a XVIII de l'*Infern*):

Una dama noble hi ha al cel, que es dol (*Inf*., II, 94)
a la vora de l'antiga Raquel (*Inf*., II, 102)
de seguir-te, amb les paraules teues (*Inf*., II, 137)
Es barregen al penós cor dels àngels (*Inf*., III, 37)
i la seua vida és tan cega i baixa (*Inf*., III, 47)
que els fa enveja qualsevol altra sort (*Inf*., III, 48)
S'aquietaren, doncs, les llanoses galtes (*Inf*., III, 97)
Com les fulles que a la tardor s'envolen (*Inf*., III, 112)
que és la porta de la fe en què tu creus. (*Inf*., IV, 36)
digué: «Jo era nou en aquest estat (*Inf*., IV, 52)
i molts altres, que se'ls va endur al cel (*Inf*., IV, 61)
torna l'ombra que se n'havia anat (*Inf*., IV, 81)
que l'amor va separar de la vida (*Inf*., V, 69)
sobre espectres buits amb figura humana (*Inf*., VI, 36)
abans de tres sols, i pujarà l'altre (*Inf*., VI, 68)
que diu que, com més perfecta és la cosa (*Inf*., VI, 107)
el mig cercle, feien un altre xoc (*Inf*., VII, 35)
Jo tenia quasi trencat el cor (*Inf*., VII, 36)
Li cridaven tots: «A Filippo Argenti!» (*Inf*., VIII, 61)
es girava a mossos contra ell mateix (*Inf*., VIII, 63)
va pel regne de la gent que és ja morta? (*Inf*., VIII, 85)
Que se'n torne sol pel camí imprudent (*Inf*., VIII, 91)
S'esgarraven el seu pit amb les ungles (*Inf*., IX, 49)
de la vista sobre la boira antiga (*Inf*., IX, 74)
enemiga, salten fugint per l'aigua (*Inf*., IX, 77)
així, al cercle més petit, on hi ha el punt (*Inf*., XI, 64)
concebuda dins de la falsa vaca (*Inf*., XII, 13)
que abraçava tota la plana en cercle (*Inf*., XII, 53)
I aquell front que porta un cabell tan negre (*Inf*., XII, 109)
que no nega mai el pas a ningú (*Inf*., XIV, 87)
I jo, encara: «Mestre, on és que es troben (*Inf*., XIV, 130)
Ja ens havíem allunyat tant del bosc (*Inf*., XV, 13)
m'ensenyàveu com guanyar fama eterna (*Inf*., XV, 85)
a la dona que ho sabrà, si hi arribe (*Inf*., XV, 90)
que Fortuna gire la seua roda (*Inf*., XV, 95)
que ens menysprees, i també als nostres precs (*Inf*., XVI, 30)
per la falda esquerra dels Apenins (*Inf*., XVI, 96)
—i que siguen estimats molt de temps!— (*Inf*., XVI, 129)
tan benigne n'era l'aspecte extern (*Inf*., XVII, 11)

així estava aquella horrorosa fera (*Inf*., XVII, 23)
vaig veure una bossa groga, amb armes (*Inf*., XVII, 59)
deixí aquelles pobres ànimes tristes (*Inf*., XVII, 78)
i volia dir, però no trobava (*Inf*., XVII, 92)
sense plomes quan es calfà la cera (*Inf*., XVII, 110)
l'estructura, la diré al seu moment (*Inf*., XVIII, 6)
Mentre anava caminant, els meus ulls (*Inf*., XVIII, 40)
L'assotat va creure que s'amagava (*Inf*., XVIII, 46)
després que les dones, cruels i ardides (*Inf*., XVIII, 89)

Els exemples es podrien anar multiplicant fins a l'últim cant de l'obra. No els reporto tots, sinó solament els evidents, els que de cap manera admeten accent a la quarta o a la sisena. El llistat pot donar la mesura de la proporció de versos clarament amètrics respecte al total. Els cants de la *Comèdia* tenen una mitjana de 142 versos; a la mostra, hi ha entre 0 (cant X de l'*Infern*) i 5 versos amètrics per cant, sent la mitjana d'uns 3 versos amètrics per cant. Al *Paradís* hi ha un cas de quatre versos amètrics seguits:

a fi que el teu cor, tan joiós com puga,
es presente a la multitud triomfant
que ve alegre per aquest cercle d'èter.»
Amb la vista vaig repassar les set (*Par*. XXII, 130–133)

Si hi sumem tres versos amètrics més en el mateix cant (*Par*. XXII, 15, 81, 143), tindríem en aquest cas set versos defectuosos en un cant de 154 versos. Percentualment, fins i tot en aquest cas es podria defensar que és una xifra relativament baixa (un 4,5% de versos amètrics en el cant XXII del *Paradís*), però el problema és que un sol vers mal accentuat d'entre 150 és ja un vers que crea desconcert en el lector avesat a llegir poesia.

En alguns versos sense accent ni a la quarta ni a la sisena posicions, un accent secundari en aquestes posicions és una hipòtesi plantejable, tot i que el resultat sigui tens o obertament forçat. Podria ser el cas, en l'última sèrie d'exemples esmentats, de *Paradís* XXII, 130, 131 i 133. En aquests tres casos el lector pot introduir un accent secundari a la sisena posició sense haver de fer una violència excessiva: els versos són defectuosos, però no tant com els exemples reportats dels cants II–XVIII de l'*Infern*.

També cal considerar no canònics alguns dels decasíl·labs en què l'accent a la quarta posició és seguit per un accent a la cinquena, accent que sovint l'absorbeix seguint la llei segons la qual un xoc accentual es resol desplaçant l'accent cap a la dreta (Oliva, 1992: 68–71). Vegem alguns exemples d'accent a la quarta i a la cinquena en els primers deu cants del *Purgatori*:

quan esdevé roig pel vapor encès (*Purg.*, II, 14)
que atrau molt fort l'ànima cap a ella (*Purg.*, IV, 8)
que en algun text negues expressament (*Purg.*, VI, 29)
només pel dolç so de la seua terra (*Purg.*, VI, 80)
els esperits dignes d'anar a Déu (*Purg.*, VII, 5)
les tres virtuts santes i, sense vicis (*Purg.*, VII, 35)
em paregué pòrfid, color de llana (*Purg.*, IX, 101)
no va mugir tant ni es mostrà tan aspra (*Purg.*, IX, 136)
que fa semblar dreta la via torta (*Purg.*, X, 3)
i era en aquell cas més i menys que rei (*Purg.*, X, 66)

No tots els versos citats són igualment problemàtics, perquè les lleis d'absorció de batecs accentuals operen no solament segons la distribució entre accents sinó també en funció dels sintagmes fonològics. Així, el primer exemple és un vers especialment problemàtic perquè «roig» absorbeix l'accent de «esdevé». De la mateixa manera, és molt clar que a «només pel dolç so de la seua terra» (*Purg.*, VI, 80) el substantiu «so» absorbeix l'accent de l'adjectiu precedent «dolç». En tots dos casos, doncs, després de la reestructuració accentual hi ha accentuació a la cinquena síl·laba, però no a la quarta ni a la sisena. En canvi, en un vers com «que atrau molt fort l'ànima cap a ella» (*Purg.*, IV, 8) el que trobem són accents a la quarta i a la cinquena en què el segon no pot absorbir el primer (atès que a la cinquena s'inicia un nou sintagma fonològic), de manera que el xoc accentual no es pot resoldre desaccentuant, i l'única possibilitat és introduir una pausa entre la quarta i la cinquena posicions (Veny-Mesquida, 2024: 79–80). Sigui com sigui, en les vint-i-cinc possibilitats accentuals canòniques de l'*endecasílabo* que sistematitza Jauralde Pou (2020: 193) no se n'inclou cap amb accent a la cinquena síl·laba. Això no converteix tots els versos amb aquesta combinació en amètrics sense matisos, però sí en versos en alguna mesura problemàtics o tensos.

Fixem-nos finalment en el cèlebre inici del *Paradís*:

La glòria d'aquell que tot ho mou
penetra l'univers, i resplendeix
en una part més i en una altra menys. (*Par.*, I, 1–3)

El tercer vers és difícil llegir-lo com un decasíl·lab *a minore*, perquè l'accent de la cinquena posició absorbeix el de la quarta. Si intentem llegir-lo com un decasíl·lab *a maiore*, haurem d'accentuar dues partícules clarament àtones. I si fem l'accent a la cinquena el que costa és percebre el resultat com un decasíl·lab no cesurat.

■ 3 Conclusions

En un article publicat originàriament el 1927 i recollit parcialment a la cèlebre antologia sobre el formalisme rus de Todorov (1965: 143–153), Óssip Brik assenyala:

> Le vers obéit non seulement aux lois de la syntaxe, mais aussi à celles de la syntaxe rythmique, c'est-à-dire la syntaxe qui enrichit ses lois d'exigences rythmiques. […] Ce fait de coexistence de deux lois agissant sur les mêmes mots est la particularité distinctive de la langue poétique. Le vers nous présente les résultats d'une combinaison de mots, en même temps rythmique et syntaxique. (Brick dins Todorov, 1965: 149)

Gabriel Ferrater recull aquesta idea quan diu que la mètrica es fonamenta en la superposició d'un sistema lingüístic amb un de no significatiu (Ferrater, 2019: 231–232; *cf.* també Ferrater, 1981: 86), cosa que genera «un sistema d'esperes» (Ferrater, 2019: 233; *cf.* també Ferrater, 1981: 82–83). Salvador Oliva remarca que «el discurs versificat difereix de la prosa en el fet que, en el primer, a més del material lingüístic, hi ha la referència a un model abstracte» (Oliva, 1992: 187); apunta també que «un vers coix en un context metrificat és un fre a la credibilitat del poema» (*op.cit.*: 181), perquè «en poesia la repetició de les síl·labes i la presència del mateix model subjacent a cada vers crea la il·lusió de veritat» (*op.cit.*: 182). Per la seva banda, Jordi Julià apunta que «cada vers n'espera un altre que en sigui la imatge, i el lector espera aquesta recurrència, que s'acompleixi la regla mètrica implícita que organitza el discurs poètic; però, quan això no succeeix, el trencament d'aquesta convenció d'espera és plenament perceptible» (Julià, 1999: 192).

D'acord amb això, quan com a lectors tenim al davant un poema escrit en decasíl·labs, esperem trobar-hi decasíl·labs. Quan el traductor ens ofereix versos que no ho són (perquè no tenen la distribució accentual canònica) o que, perquè ho siguin, ens obliguen a forçar ostentosament la realització del vers (via sinèresis, hiats i dialefes contraintuïtives), el lector s'hi entrebanca. Fixem-nos, a més, que les sinèresis, els hiats i les dialefes molt artificioses que sovint hem de fer perquè els versos siguin decasíl·labs van en la línia contrària de la proposta de «naturalitat» de Mira. És a dir: si del que es tracta és de fugir de l'encarcarament i l'artificiositat i acostar-nos a la naturalitat, això és més fàcil aconseguir-ho amb una mètrica rigorosa que no pas amb una en què el còmput mètric s'assoleix a base de forçar-lo a conveniència vers a vers. A més, el fet que una mateixa combinació de vocals en l'interior d'un mot es resolgui de vegades en sinèresi i altres en

dièresi (el cas de *Beatriu* és, en aquest sentit, paradigmàtic), i que una mateixa combinació de vocals al final d'un mot i a l'inici del següent es resolgui de vegades en sinalefa i altres en dialefa, obliga el lector a estar atent a aquest factor a l'hora de llegir, mirant de fer l'escansió adequada cada cop i havent de repetir sovint la lectura per adaptar-se al metre buscat, cosa que resulta «una mica fatigós per al lector», com ha assenyalat Di Girolamo (2001: 136). És a dir, perquè el resultat sigui natural cal que l'esforç mètric l'hagi fet l'autor de la traducció, no pas que l'hagi de fer el lector.

Només les sinèresis allà on els hiats normatius serien encarcarats (les del tipus *ciència* i *oració*) ens acosten a la «naturalitat». En la resta de casos assenyalats, els recursos de Mira ens allunyen notòriament d'aquesta naturalitat i només provoquen fatiga i desconcert en el lector. I cal no oblidar, d'altra banda, que l'ús del terme *naturalitat* s'ha de prendre en poesia *cum grano salis*, atès que la segmentació en versos és per definició una convenció que s'allunya de la naturalitat (Menichetti, 2021: 35).

Les normes mètriques sobre el còmput sil·làbic i la distribució dels accents en un vers no són regles arbitràries i merament convencionals, sinó que sistematitzen allò que la tradició ha consolidat i obeeixen, com hem dit, les lleis de l'eurítmia (Oliva, 1992: 188). Boris Tomaševskij considera que el vers ofereix «l'impression d'une répétition organisée de séries semblables dans leur sonorité» (Tomaševskij dins Todorov, 1965: 155), cosa que caracteritza la llengua poètica. Aquesta impressió que ofereix el vers forma part del text original, de manera que la traducció ha de cercar oferir també aquesta impressió. Prescindir de determinats trets fònics de l'original o oferir-los amb poc rigor pot suposar, doncs, una «infidelitat» tan o més important que la manca de literalitat en la superfície semàntica. És el que ha defensat Eloi Creus a propòsit de les traduccions poètiques d'Horaci:

> El ritme, en poesia, no pot ser destriat del sentit, perquè, de fet, són una mateixa cosa. De manera que una traducció que es vulgui fidel no pot obviar de cap de les maneres la importància del ritme en l'autor que s'està traduint. Si aquest autor resulta que és Horaci, no traslladar o substituir aquest ritme, que suposa un dels més importants valors comunicatius del poeta, és trair l'original i quedar-se amb un 50% de l'essència del poema. (Creus, 2018: 264)

En el cas de la traducció de Mira de la *Comèdia*, les al·lusions que fa a les qüestions de versificació en la seva presentació de l'obra posen l'accent en la dificultat que impliquen per al traductor en detriment –segons ell– d'un valor superior, que és la fidelitat al contingut narratiu de l'obra. En cap cas es planteja que el ritme poètic del text pugui ser tan important com la

superfície semàntica del mateix text, i que en poesia una i altra dimensions són de fet indestriables. La rima, per exemple, pot tenir diverses funcions. Bausi i Martelli (1993: 33–34) n'assenyalen tres: una funció musical o eufònica, una funció estructural (n'hem parlat a propòsit de les tercines) i una funció semàntica. Sobre aquesta última funció, apunten: «La rima, infatti, mette in rapporto parole spesso appartenenti ad ambiti semantici diversi, stabilendo una sorta di "tensione" tra l'affinità fonetica e la differenza di significato» (*op.cit.*: 34). La «tensió» és un concepte important en mètrica: la disposició dels accents pot «tensar» un vers, els encavallaments poden «tensar» un seguit de versos o estrofes i la rima pot «tensar» la relació semàntica entre les paraules, suggerint relacions insòlites i contribuint a la versemblança de les proposicions. De fet, la mateixa estructura mètrica en el seu conjunt, en la mesura que es contraposa a l'estructura sintàctica, constitueix també un element de «tensió». I són en definitiva tots aquests factors de «tensió» els que donen valor a una obra poètica. En el cas de la *Comèdia*, a més, la rima pot tenir fins i tot una intencionalitat semàntica teològica pel fet, per exemple, que el nom *Cristo* només rimi amb si mateix (Crespo, 1987: 14). Si prescindim, doncs, de la rima de la *Comèdia*, renunciem a l'eufonia que implica, al seu valor estructural (a l'encadenament dels tercets que constitueixen cada cant), a les relacions que la rima estableix entre termes semànticament diferents però associats per la semblança de part dels significants respectius i a la lliçó doctrinal que es desprèn de la manca de rima aplicada a la segona persona de la Trinitat, quatre de les funcions que acompleix la rima a l'obra de Dante. No es tracta de defensar que la *Comèdia* només es pot traduir en vers rimat, sinó de posar en relleu que la rima acompleix una sèrie de funcions que tenen la seva rellevància. És lícit prescindir-ne atès que, en la multiplicitat de plans que coexisteixen en un text a traduir, el traductor no sempre pot traslladar-los tots i es veu empès a «negociar» (per dir-ho amb Eco), però és important ser conscient que si en aquesta «negociació» la rima finalment cau, això genera una pèrdua de fidelitat en el pla versificatori. I cal no vincular exclusivament la idea de fidelitat al trasllat del sentit en detriment d'uns trets fònics del text que tenen els mateixos drets a l'existència (i, per tant, els mateixos drets a la traducció) que la superfície semàntica que aquest text vehicula.

Per tot plegat, sembla lícit veure en la versió de Joan F. Mira de la *Comèdia* de Dante Alighieri un exemple il·lustratiu del fet que menystenir el rigor mètric en un text metrificat no facilita l'acostament a aquest text, sinó que el dificulta.

Bibliografia

Ardolino, Francesco (2001): «De divines comèdies», *Caràcters*, segona època 14 (gener), 25.

Bausi, Francesco / Martelli, Mario (1993): *La metrica italiana: Teoria e storia*, Florència: Le Lettere.

Beltrami, Pietro G. ([3]2012): *Gli istrumenti della poesia*, Bolonya: Il Mulino.

Crespo, Ángel (1987): «La traducción de la *Commedia* de Dante: *terza rima* o nada», *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 8–9, 7–19.

Creus, Eloi (2018): «Traduir Horaci: traduir el ritme. Consideracions sobre la traducció poètica d'Horaci en català», *Anuari de Filologia. Antiqva et Mediaevalia* 8, 258–280.

Dante Alighieri ([6]2018): *Divina comèdia*, versió de Joan F. Mira, Barcelona: Proa.

— (2019): *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción del italiano de José María Micó, Barcelona: Acantilado, segona reimpressió.

— (2021): *Divina comedia. Edición anotada bilingüe. Infierno*, edición de Rossend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordóñez, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas de Orduña y Eduard Vilella Morató, traducción de Raffaele Pinto, Tres Cantos: Akal.

Di Girolamo, Constanzo (2001): «La *Divina Comèdia* en català», *L'Espill*, segona època 7 (primavera), 131–140.

Eco, Umberto (2020): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milà: Bompiani.

Eliot, T. S. (1999): *Sobre poetes i poesia*, traducció de Betty Alsina Keith, Barcelona: Columna / Faig.

Ferrater, Gabriel (1981): *Sobre el llenguatge*, a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema.

— (2019): *Curs de literatura catalana contemporània. Conferències a la Universitat de Barcelona (1965–66 i 1967)*, edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries.

Jauralde Pou, Pablo (2020): *Métrica española*, Madrid: Cátedra.

Julià, Jordi (1999): *Al marge dels versos. Estudis sobre la forma i la percepció poètiques*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Menichetti, Aldo (2021): *Prima lezione di metrica*, Roma: Laterza.

Meschonnic, Henri (2001): *Célébration de la poésie*, Lagrasse: Verdier.

Oliva, Salvador (1992): *La mètrica i el ritme de la prosa*, Barcelona: Quaderns Crema.

— (2008): *Nova introducció a la mètrica*, Barcelona: Quaderns Crema.

Parramon i Blasco, Jordi (1998): *Diccionari de poètica*, Barcelona: Edicions 62.

Pons, Arnau (2020): *La traducció, la vida*, Catarroja: Afers.

Quilis, Antonio (2013): *Métrica española*, Barcelona: Ariel.

Serra i Baldó, Alfons / Llatas, Rossend (1982 [1932]): *Resum de poètica catalana (mètrica i versificació)*, Barcelona: Barcino.

Sica, Gabriela (2013): *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, terza edizione rivista e aggiornata, Milà: Saggiatore.

Svolacchia, Sara (2018): «Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset», *Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 7, 371–390.

Todorov, Tzvetan (ed.) (1965): *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, prefaci de Roman Jakobson, París: Seuil.

Veny-Mesquida, Joan Ramon (2024): *Primera lliçó sobre mètrica catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ignasi Moreta, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Edifici B, Carrer de la Fortuna s/n (Campus de la UAB), 08193 Bellaterra (ES), <ignasi.moreta@uab.cat>, 0000-0003-4517-308X.