APORTACIÓ D'UNA LECTURA ROMÀNTICA DE «CANIGÓ»

Pere Tió

Em centraré en la valoració de la part màgica i mítica de l'obra, tenint en compte que *Canigó*, en conjunt, en la que sembla idea originària del poema —la paràbola del naixement de Catalunya en l'època de la Reconquesta— conté dos ritmes narratius essencials, un de mític i un d'històric. Des d'aquest punt de partida podem plantejar-nos on rau, sobretot, la potència creadora de Verdaguer, on trobem la significació més fonda de l'obra, vinculada a les concepcions poètiques de l'autor i a la seva condició de poeta en el món. Tracto d'entreveure, en definitiva, la dualitat i la contradicció bàsica en què sovint es debat la gran obra literària. El món de les fades de *Canigó*, la significació de Gentil, alhora que la visió de la naturalesa, constitueixen, doncs, l'objecte de la present aportació.

La màgia de la natura, el món irreal del somni, el regne meravellós de les fades, el paper del Gentil poeta, són, al final del poema, destronats i expulsats per la força de la tradició i de l'ortodòxia religiosa i històrica que signifiquen l'abat Oliba i la implantació de la creu al cim del Canigó, representant, és clar, el naixement de Catalunya sota el signe del cristianisme i davant la lluita contra els sarraïns. ¿És possible el tipus de lectura proposat en aquest últim enunciat?

Partirem de les possibles influències romàntiques de Verdaguer; o més aviat analogies, espontànies o no, que el vinculen a aquesta tradició. Sembla probable que Verdaguer no llegís la majoria d'autors del romanticisme anglès i alemany. Algunes de les lectures bàsiques de Verdaguer, com *la Biblia, La Divina Comèdia* o *El Paradís Perdut*, ¿no eren, però, també les lectures bàsiques dels romàntics anglesos i alemanys? En aquestes obres els romàntics hi vegeren plantejades contradiccions semblants a la que hem insinuat en Verdaguer. Sovint s'ha afirmat, per exemple, que tant en el Dant com en Milton no són tan convincents les imatges celestials com les escenes de l'Infern, i Goethe creia que Milton es compenetrava millor amb la figura del diable que no pas amb la de l'àngel[1]. En l'esquema dels personatges de *Canigó* no és que les fades signifiquin exactament el diable, ja que són uns personatges màgics, antics com la mateixa història del món. És indiscutible però, que representen els agents del mal; són expulsades del seu regne i contenen elements diabòlics de seducció perversa. És prou coneguda la concepció que de Milton tenia Blake: «La raó per què Milton escrivia engrillonat quan escrigué sobre els Àngels i Déu, i en llibertat quan ho féu dels Diables i l'Infern, és que era un poeta de veritat i del partit del Diable sense adonar-

se'n»[2]. Altres autors s'acostaren al punt de vista de Blake en la línia romàntica de creació d'herois caiguts, amb bellesa maleïda. Schiller creia Milton panegirista de l'Infern, i Shelley, en *Defensa de la Poesia*, diu que res no pot superar l'energia i l'esplendor del caràcter de Satanàs en *El Paradís Perdut*[3]. Sense cap mena de dubte, i d'una manera semblant, *Canigó* és un cant al regne de les fades. Malgrat el sentit del final de la paràbola i el destronament de les fades, podem afirmar que el poeta és més convincent quan parla d'elles i del seu paradís: «l'Encís» que produeixen és del tot creïble, tant per la gràcia i delicadesa en la descripció femenina de Flordeneu, com pel transport màgic a través del somni, com per la meravellosa naturalesa que les envolta. Som conscients, tanmateix, que l'objectiu i la grandiositat del poema rauen en la descripció del Pirineu, i que les fades són els esperits d'aquesta natura. Donat, però, l'argument, i la possible influència de les lectures abans esmentades, és plausible també d'apuntar els punts de vista ja indicats. No desdiuen d'aquesta intencionalitat alguns comentaris immediats a la publicació de *Canigó*. Per exemple el de Julien Sacaze (segons Casacuberta, J. Verdaguer coneixia un estudi d'ell sobre les divinitats paganes del Pirineu)[4]; en una carta a Verdaguer agraint la tramesa d'un exemplar de *Canigó*, després de manifestar que hi ha semblança amb els seus treballs, diu que «Verdaguer canta els déus pirinencs, en canvi ell els desterra»[5]. Costa i Llobera[6] expressa que «la seva fantasia és la vera fada del Canigó, que no serà mai destronada d'aquelles altures», al·ludint, evidentment, al destronament de les fades. En general, doncs, en el motiu poètic de *Canigó*, hom sol lloar el paper de la naturalesa pirinenca i dels seus esperits encarnats, les fades. Mistral[7] parla de com en el poema excelleixen els pics del Canigó, la història, les llegendes, la neu, els boscos verges, els llacs d'atzur, els torrents... «Les fées. Cette encarnation de visions idéales, sont là dans leur cadre naturel, car l'home, né pour la plaine, paraît dépaysé dans ces hauteurs». Prou coneguda, en canvi, és la carta de Menéndez Pelayo on, després de lloar la visió de la serralada del Canigó i la «divina intuición poética que sabe discernir y leer el sentido oculto bajo los caracteres de la naturaleza», opina que és una idea feliç i poètica «presentar la civilización cristiana coronando con la cruz los Pirineos y disipando las supersticiones gentílicas que poblaban aquellos valles»[8]

Anant més enllà en aquests paral·lelismes interpretatius intentarem entreveure millor les intencionalitats de Verdaguer en *Canigó*. De Klopstock, poeta alemany dèl segle XVIII que volia fer una epopeia bíblica com Milton, s'ha dit[9] que no veia, però, el destí extraordinari i tràgic de Milton, ni la seva teoria artística conscient, o la seva passió que oscil·lava entre el Cel i l'Infern, i que només veia en ell un predilecte de Déu que vivia en transports piadosos. Valorant Verdaguer també ens equivocaríem amb un punt de vista semblant, tot i que hi ha evidències de poemes seus com a eina d'apostolat, i en algun cas de propaganda catòlica[10]. La major part de la seva poesia religiosa vindria donada per la seva condició tràgica de poeta, per la separació de

l'Infinit i la recerca del llenguatge angèlic. En *Canigó*, la dualitat, la tenim establerta. Per un cantó, Gentil, prototipus de l'heroi i poeta romàntic que, com Ofterdingen, per penetrar els secrets de la naturalesa i apoderar-se de la veritat suprema, corre el risc de perdre l'ànima; Gentil, traïdor des d'un punt de vista històric i moral, però heroi real de la contesa en els versos de Verdaguer, es pot plantejar, enmig del celebrat «Cant de Gentil», moment culminant del poema, referint-se a la fada:

dus a l'infern ò al paradís?
Mes es ací tan dolç lo viure[11].

Podríem dir, amb Baudelaire: la bellesa ve del cel o de l'infern, què importa si m'obre les portes de l'infinit? Seria l'actitud vital i religiosa d'altres poetes romàntics: Novalis, Hölderlin, Goethe, Herder..., amb un cristianisme profund però derivant després cap a una vidència mítica, cercant la religió en la naturalesa i les seves relacions. Per l'altre cantó, en canvi, i després de la mort de Gentil, el poema excelleix, tancant la paràbola que representa el llibre, en la síntesi del naixement de Catalunya i del triomf del cristianisme sobre els sarraïns, amb la construcció dels monestirs pirinencs i la implantació de la creu al cim del Canigó. Seria l'altre pol de la dualitat miltoniana. ¿No hi ha en aquesta última part del poema una retractació? Altres vegades s'ha dit que Verdaguer, en el moment que vivia i en les condicions del seu estat eclesiàstic, podia en alguns moments sentir-se pressionat. Torrents[12] afirma que la mort de Gentil és «la solució més coherent amb la moral que Verdaguer defensava». És l'altra via que també prengueren alguns autors del romanticisme o alguns herois de les seves ficcions. Jocelyn, de Lamartine, representa l'abandó de la qüestió religiosa per l'amor profà i, després, la recuperació de la fe; la biografia de Brentano i la seva fugida cap a l'església és prou explícita també. En Verdaguer hem de partir d'alguns indicis. La primera reconciliació, ja esmentada, podria ser el significat del final de *Canigó*. És reconeguda també[13] l'angoixa que provocava en l'autor la recerca, en el «Cant de Gentil» i en altres poemes, d'un tractament acceptable per a la poesia amatòria, com també l'afany de correcció d'aquell cant, amb la col·laboració de Jaume Collell. Semblantment, la publicació del llibre *Idillis i cants místics*, en 1879, s'ha vist com una rèplica religiosa al gran poema d'ambientació pagana que era *L'Atlàntida*. Observarem la mateixa preocupació de Verdaguer quan en el pròleg del llibre *Al Cel* (publicat pòstumament en 1903) explica que de bon primer el titulà *Celísties*, i justifica el canvi dient que el primer «era tal vegada més poètich: aquest és més encoratjador y sobre tot més cristià»[14]. No valorarem ni entrarem en les exageracions que en algunes biografies han tingut aquestes possibles limitacions de Verdaguer pel seu estat sacerdotal, o en algunes crítiques com la del diari «El Barcelonès», en el moment de la publicació de *Canigó*[15], que veu encara en els escrúpols de *L'Atlàntida* la causa de «convertir en religiosas todas sus restantes obras». Malgrat la prudència amb què hem de confrontar aquests indicis, sembla innegable que Verdaguer, com Dant, en la magna obra del qual es produeix

igualment una mescla d'elements pagans i cristians, o com Milton, no l'hem de veure només com un sant o un devot sinó com una ànima tumultuosa. La comparança de Verdaguer amb els grans mestres de l'èpica ha estat feta sovint. Destaquem, però, la visió que en dóna Serra i Boldú[16] quan manifesta que troba Verdaguer més agegantat que els altres poetes «perquè el veia auriolat d'infortuni com ne savia a un Tasso, a un Milton i altres grans èpics com si això fos un fat que hagués d'acompanyar al geni».

Les fades, aquests esperits màgics de la naturalesa que habiten en les muntanyes i en l'aigua i que dominen i conjuren els elements, els vents, els temporals, les flors, certament tenen una significació important en el poema de Verdaguer ja que *Canigó*, en realitat, és un cant a la naturalesa. Verdaguer extreu el tema directament del folklore, sobretot del del Pirineu —remarquem la gran quantitat d'excursions que hi féu[17]—, així com de l'esmentat llibre de Sacaze, folklorista rossellonès; també, és clar, de la coneixença de les obres de la literatura universal, en què d'ençà de l'època clàssica, intervenen aquests personatges. En el romanticisme el tema tornà a adquirir una gran importància, atès el paper bàsic que hi té el tipus de personatge que representa la rebellia, la maledicció, la seducció malèvola: els bandits, el dimoni, la dona fatal, don Joan, el monjo pervers, les fades. El punt de partida de l'expansió del tema de les fades, en el segle XIX, l'hem de cercar en l'interès que suscitaven les llegendes cèltiques antigues. Efectivament, la situació del cavaller sostret dels seus deures per la seducció irresistible de la fada, com explica l'antiga rondalla de «Conla i la fada», és normal en més d'un conte de la literatura cèltica. És important de constatar també l'èxit en ple segle XIX del llibre d'Hersart de la Villemarqué, el *Barzaz Breiz*; aixecà molta polèmica a causa de la possible manipulació, i fins i tot invenció d'uns cants suposadament compostos pels antics bards cèltics, però, això sí, presents en la tradició popular de Bretanya. Tanmateix l'autor en publicà altres reculls i el cert és que Sainte-Beuve, Lamartine, Chateaubriand, aprovaven la seva obra[18]. Basant-se en les mitologies nòrdiques, Friederich Fouqué, baró de la Motte Fouqué, escriví l'obra potser més paradigmàtica sobre aquest tema, *Ondina* (1811), la qual marcà una fita en el moviment romàntic. Un veritable detonant havia estat la publicació, ja en 1762, per part de l'escocès Macpherson, dels cants de l'antic bard cèltic «Ossian», anomenat després «el fals Ossian», ja que fou demostrat que eren una falsificació; la influència dels malencònics i tenebrosos paisatges i el to continuat de lamentació i tristesa en els cants de dolor de les fades per la mort dels herois fou decisiva en el romanticisme, com ens ho demostra el llarg passatge traduït de l'Ossian que es troba en el *Werther* de Goethe. És molt probable que Verdaguer no conegués directament els romàntics anglesos i alemanys; l'Ossian, en canvi, era a la biblioteca del seminari de Vic[19]. De fet, no es pot parlar de possibles rastres ossianencs en Verdaguer, ja que no és aquest el to que predomina en *Canigó*, llevat, potser, del final del cant VIII, en les lamentacions per la mort de Gentil. De totes maneres el que sí és evident és que el cantor gaèlic s'inspirava també en

llegendes antigues del seu país i en la natura que veia, sobretot les muntanyes feréstegues i les múltiples veus dels torrents; a part d'això, la llegenda del mateix Ossian, fill de Fingal, explica que fou seduït per la fada Niamh i que amb ella emprengué, en un carro alat, un llarg viatge contemplant paisatges prodigiosos i els magnífics palaus de les fades. I, curiosament, en aquest cas també es produeix la dualitat abans esmentada de temes pagans i cristians, car de retorn del país encantat Ossian s'entrevista amb Sant Patrici, el portador de la nova fe cristiana a Irlanda.

Blake, en el poema «William Bond», es presenta acompanyat per unes fades, les quals seran expulsades pels Àngels de la Providència; entén per fades, seguint el mateix esquema de la visió de l'Infern i del Cel, els impulsos de la imaginació creadora, que tenen per enemics els Àngels de la Providència, les forces de la legalitat i el moralisme[20]. Per a Blake la imaginació poètica és la divinitat, l'esperit, la part divina de cada home. El camí de les fades, llavors, és una paràbola del descobriment del paradís a través del llenguatge poètic. Verdaguer deia en un poema d'*Idillids i cants místics*, «Volada de l'ànima», que ens recorda l'estrofa 5a. del «Cant de Gentil»:

Y amunt amunt, de cayre
enrera dexaré turons y bromes,
y enlayre y més enlayre
del cel ab les aromes
podré feliç embalsamar mes plomes.
...
Ja oviraré les fortes
torratxes de Sión enlluhernada,
ja ses daurades portes
veuré que un àngel bada,
mentres les ales plegaré encisada. (pp. 140-141)

Dèiem paràbola perquè, per exemple, Hoffmann, en el conte «Glück» («Benaurança»), per indicar d'una manera simbòlica les regions paradisíaques a què porta la composició musical (i, afegim, poètica) explica que a través d'una porta d'ivori s'arriba al regne dels somnis on tot és meravellós, i que allucinades imatges suren per tot arreu, tan sublims, que només es poden trobar darrera les portes d'ivori. A *Canigó*, les fades, Flordeneu, o la fascinació amorosa en general, representen, sobretot en el «Cant de Gentil», la guia en l'afany de recerca cap a un infinit desconegut, l'ascensió de l'esperit per mitjà de les visions màgiques i somiadores cap a la unitat amb la Naturalesa Universal. És, salvant les distàncies, el mateix tipus d'experiència del Verdaguer místic d'altres llibres. Per als filòsofs de la naturalesa i per als romàntics posteriors, percebre la unitat del cosmos, el cicle de la naturalesa al qual se subordina qualsevol existència individual, era una experiència interior i religiosa.[21] Shelley, en *Defensa de la poesia*, considera que els poetes fan sensible aquesta percepció parcial dels agents del món invisible anomenada religió[22]. És per l'esperit, per la «volada de l'ànima», per un sentit universal o per

l'inconscient ocult, que l'home connecta amb els ritmes còsmics, amb l'organisme universal. Dirà Verdaguer en la primera estrofa del poema «A les estrelles» (*Al Cel*, p. 35):

Com vos sento sonar en mes orelles,
armòniques estrelles,
cascabells d'or del carro de la nit,
quan per regions d'ignotes maravelles
a volar se m'emporta l'esperit!

El somni és un pont cap a la visió sobrenatural, un camí cap al paradís, cap a l'infinit. L'home és un déu quan somia, deia Hölderlin[23]; com la poesia, el somni és un èxtasi que representa una ampliació de la consciència capaç d'acostar-se a la comprensió de l'univers. Nerval en dóna un altre exemple. El poeta d'*Aurèlia* vol obrir a través del somni les portes de l'univers invisible i penetrar en el més enllà; en la seva recerca posa en joc, també, la seva vida: «El somni és una segona vida. Mai no he pogut travessar sense estremir-me les portes de vori o de corn que ens separen del món invisible»[24]. *Canigó* conté aquests elements tan presents en la poesia romàntica; les fades, a Gentil, «ab silenci lo duen a l'estany / hont frissosa una góndola l'espera, / com lo cisne de gebre dins son bany» (Cant III, p. 30), i en el moment d'emprendre el primer viatge màgic pel Pirineu li canten (Cant III, p. 31):

—Somnía, —canten, —somnía,
déxa volar ton cor bell,
mentre'l somni no's desnía,
com de sa branca l'aucell.
...
Los somnis son unes ales
per volar dintre l'edem;
mentres dins tu te regales
nosaltres te breçarèm.

És aquesta «art misteriosa i interior» de què parla Novalis en *Heinrich von Ofterdingen*; el protagonista s'endinsa en un bosc ombrívol i a través d'un brollador i uns penyals arriba a un jardí on, enmig d'un herbei suau, descobreix la flor blava que es trasmuda en una imatge femenina, la mateixa que descobrirà més tard en Matilde, el seu amor. Gentil també és atret per la visió nocturna del *Canigó* i a través d'un bosc espès, de fontanes i de cingles altívols, arriba als mantells de neu on una hermosa dama li diu: «da flor de l'hermosura que somníes / veuràs en quin jardí floreix y grana» (Cant II, p. 22); troba, després, «en un pradell, al cim de la carena», Flordeneu, la fesomia de la qual és la mateixa que la de la pastora Griselda de qui abans s'havia enamorat. El viatge de Gentil, com en Dant a *La Divina Comèdia*, s'inicia en l'ambigüitat del somni i la realitat. La presència mateixa de les fades, en el folklore, i en el record infantil, sempre s'ha associat al somni. Verdaguer, com els romàntics, fa del somni no pas un artifici tècnic sinó una font d'inspiració. Com ells, esbossa una autèntica estètica del somni que concreta a

través de les estrelles i la volta del firmament. Deixant de banda les nombroses imatges dels seus poemes, ja que no volem profunditzar en el tema, observem només alguns títols dels llibres *Al Cel* i *Idillis...*: «A les estrelles», «Mirant l'estrellada», «La Via Làctia», «La Lluna», «La Polar», «Mirant al cel», «Als estels», «Somni de la Glòria», etc. En el mateix poema «A les estrelles» abans esmentat, les regions on se l'emporta l'esperit són els sols, els estels i les constellacions, una illa d'or, cels escalonats (evident ressò de *La Divina Comèdia*), i tot fa dir al poeta (*Al Cel*, p. 37):

prou de blavor, prou de llustrós fullatge:
ensenyàume la Flor de l'infinit.

En aquest univers únic, entrevist a través d'un sentit analògic interior, té un sentit especial, per la seva freqüent aparició, el sol i el camí que transcorre en el firmament cap a la posta. És la imatge impossible per a accedir a l'infinit, com l'horitzó marítim. N'és un bon exemple una de les meravelloses «Corrandes» del llibre *Al Cel* (p. 63).

Mariner, bon mariner,
m'hi vols dur a tota vela
allà d'allà de la mar,
hont lo Cel toca a la terra?

Però el sol també és un element superior. En el poema «Qui com Déu?» escriuen el nom de Déu les flors, els llampecs, els inferns, les cascades, els sospirs de lires dels aires, les ànimes dels astres, però és el sol «que ofereix l'univers a l'Eternal», qui tanca aquest firmament (*Idillis..., p. 83):*

Com es lo sol de l'univers corona,
es la terra son cor aletejant.

Què s'ofereix a canvi de l'embruixament màgic de les fades? En el fons de tot la divinitat, la possibilitat de retorn a la naturalesa o el paradís primitiu del qual el poeta se sent desterrat. L'escuder, en el moment de l'encantament de Gentil, parla així de les congestes de neu, que són els mantells d'ermini de les fades:

(...)
si'l més bonich y perlejat tinguesseu,
vos valdría, Gentil, més que l'espasa,
més que dels llibres tots la sabiesa,
més que l'or y l'argent dintre de l'arca;
si us plagués navegar, veles tindríeu;
si volguesseu volar, tindríeu ales. (Cant II, p. 18)

Faust semblantment arriba a la conclusió que a través dels llibres «l'home no sap res de res»; comprèn l'espectacle de l'univers, però vol posseir la mateixa natura: «Aquell tot que glateixes és un Ésser diví», li diu Mesfistòfeles. Per això segons el diable Faust no és de Déu, perquè «pretén collir del cel la flor de les estrelles»[25]. Dins *Canigó* és en el «Cant de Gentil» on es concentren aquests elements visionaris i romàntics de Verdaguer en el sentit que estem assenyalant. A Jaume Collell[26] li plau «l'insaciable desitx d'abarcar l'univers que li ha entrat a Gentil, després de la fantàstica volada pel Piri-

neu». El viatge de la fada, com en els vells contes cèltics, és a través d'un carro volador i cap al sol ponent:

(...)
Mes, còm nos mira'l sol naxent!
Pòrtam vers hont surt com poncella
que s'esbadella
pel firmament.

Dúsme vers hont los ulls va a cloure
de sa carroça l'or fent ploure,
rey que's retira a son palau,
y de son golf al golf d'estrelles
boguèm entre elles
per lo cel blau. (Cant VII, p. 108)

Aquest desig d'ascensió cap a l'infinit, que supera la visió de la meravellosa natura pirinenca, apareix semblantment vinculat al sol, l'astre rei, en *Faust*[27]:

Contempla al flamareig del sol ponent
les cabanes, i el verd que hi creix devora.
Aquí fina la llum, però se'n va
a calar vida en altres llocs. Voldria
ales per seguir el sol, i veure's desplegar
sota meu, immutable, sense fressa,
el món a sol ponent: cims abrandats, valls de repòs
i el rierol de plata que ara en glops d'or fa via.
A despit d'espadats i abismes, volaria,
amb l'aptesa divina del meu cos,
enllà, fins on la mar als ulls parats afressa
el seu ample panteix, ses càlides badies.

Ressons del *Faust* de Goethe en Verdaguer? De fet, l'havia de conèixer. Tenim si més no els testimonis o indicis de l'epistolari. La primera part de *Faust*, en traducció castellana de Teodor Llorente, es publicà el 1882 (en plena època, doncs, d'elaboració de *Canigó*). En una carta de Díaz Carmona a Verdaguer, aquell li parla que la seva traducció de *L'Atlàntida* al castellà li agradaria de publicar-la en la «Biblioteca de Artes y Letras», i Casacuberta explica que aquesta col·lecció havia traduït l'any abans el *Faust*, en versió de T. Llorente, i *Mireya* de Mistral.[28]. Més tard, en una carta a Llorente[29], Verdaguer li agraeix uns articles sobre *Canigó* i el felicita pel nou aplec de traduccions que ha publicat (*Poesías de Heine* i *Libro de los Cantares*, segons Casacuberta), en la mateixa col·lecció. I també, en una altra carta[30] diu a Llorente que les traduccions de Llombart, el qual tradueix *Canigó*, «no són com les de vostè» (amb la qual cosa deduïm que Verdaguer les coneixia). Aquest caràcter fàustic de Gentil ja l'ha apuntat R. Torrents[31] referint-se als versos 15-27 del Cant de Gentil: «el poema salta de l'esfera humana i individual a l'esfera còsmica i comunicant amb la natura. Hi ha subjacent el viatge

aeri i el regne de la fada, però Gentil li demana un viatge superior vers una nova dimensió vital. Som davant d'un anhel de caràcter fàustic expressat obscurament; un anhel que preveu el risc i tem la caiguda, expressada en els versos finals 28-30». Caldria valorar també la possible influència de la traducció de *Nerto* de Mistral que Verdaguer realitzà entre maig i juliol de 1884[32] quan el poeta català ja tenia escrita la major part de *Canigó*[33]. En *Nerto* trobem expressats, igualment, el motiu de la seducció amorosa i sensual i la paràbola fàustica de la venda de l'ànima al diable, així com s'hi entreveu la possible dualitat d'intencions abans explicada.

Si en «A les estrelles» el poeta, després del viatge de l'esperit, demanva «ensenyàume la Flor de l'infinit», ara dirà, i en aquest cas a través de la personificació de la fada:

Pújam amunt, de branca en branca,
des d'hont lo món com arbre arranca
fins al cimal entre'l fruyt d'or;
pújam amunt, y amunt encara,
mòstram la cara
del Criador. (Cant VII, p. 108)

Verdaguer també ens transmet, en el «Cant de Gentil», una visió de l'amor netament romàntica. Un amor que esperona el coneixement, l'insadollable desig. Com Werther —que considera Lota seva per sempre en la vida eterna, malgrat ser l'esposa d'un altre en la vida real—, com per a Dant, Novalis o Hölderlin, i com per al somni de Verdaguer, la dona és l'àngel que treu l'home del món d'engany terrenal i l'amor és una guia a la perfecció, a la bellesa originària en la seva forma immortal i divina. Per a Ofterdingen ella és «l'esperit del cant encarnat», la qui el conduirà al «sagrari de l'esperit»; i afirma: «qui sap si un dia el nostre amor se'ns tornarà ales de foc que ens duran d'un vol a la nostra pàtria celestial»[34]. Semblantment és Flordeneu qui dóna l'arpa a Gentil i l'indueix al cant. En *Hipèrion*, de Hölderlin, Diòtima es converteix en figura celestial i Hipèrion dirà: «Oh! amb els braços hauria volgut aferrar-la, com l'àguila aferrà Ganimedes, i volar amb ella damunt del mar i les seves illes»[35]. L'amor de Gentil ens planteja una situació amorosa dins el fantàstic i, a més, irreversible i tràgica; per tant, gens acomodada i radicalment oposada a l'amor familiar i moralitzant de la nostra Renaixença. Com en els romàntics, és una ruta turbulenta que pot concloure en l'aniquilació o en la follia. La gravetat de la falta de Gentil té a veure, tanmateix, amb l'abandonament dels seus deures nacionals, car l'enamorament li sobrevé després de ser armat cavaller i mentre va a lluitar contra els sarraïns.

Gentil no en té prou d'aquest paradís que li és Canigó i aquest és, de fet, el motiu de la seva condemna. Faust es salva perquè li està reservat un destí d'home. Empèdocles[36], en condemnar-se per voler travessar l'abisme i reunir-se amb l'Esperit de la naturalesa, aconsegueix el seu destí de déu. Gentil mor, però per això li sobrevé la grandesa de poeta. Gentil, malgrat el viatge màgic, no queda sadollat:

Mes, si jo't tinch, per què m'anyoro?
si tu'm somrius, donchs, de què ploro?
Lo cor de l'home es una mar,
tot l'univers no l'ompliría;
Griselda mia,
déxam plorar!

En el fons d'aquest sentiment d'impotència hi ha la mateixa condició tràgica de la poesia romàntica, condició a la qual porta la dualitat entre la raó natural i la ment màgica i espiritual del poeta. «Lo cor de l'home és una mar»; les divinitats resideixen en el cor de l'home, podem afegir amb Blake[37], perquè pel cor es realitza l'esperit que permet de fer realitat els móns del més enllà i també en el cor l'amor esdevé un acte sagrat, un moment únic. El desig, però, no té mesura i porta a la caiguda. En el conte «Don Joan» d'Hoffmann, tot i que el punt de partida i les intencions són diferents, s'expressa aquest anhel i destí de Gentil quan, referint-se al fet que els dons superiors de don Joan l'acostaven a la divinitat, diu que pel seu origen humà l'home es destrueix a si mateix en el moment que obté aquest desig d'infinit i la set del que no pot aconseguir. La màgia i la contradicció de la poesia és «aquest poder manifestar per medi del món el que és fora d'ell» per a Novalis[38], o «Un aucell del cel que fa sovint volades a la terra» per a Verdaguer[39]. El poeta no es pot explicar com «lo cor de l'home és una mar», com tampoc el paradís: «¿Voleu saber què es lo paradís? Posàuvos tota l'aygua de la mar en lo palmell de la mà, y després vos ho diré»[40]. És la mateixa insatisfacció de la poesia en recerca del llenguatge angèlic infinit (la de l'«Oda Infinita» de Maragall). Verdaguer, així mateix, es planteja en el pròleg a *Idillis* (p. 9), com seria la poesia mística de debò, «ardenta com la flama de l'amor diví, pura com la olor de l'espígol...», i en el poema abans esmentat «¿Què és la poesia?» manifesta:

De poetes capdals prou n'hi ha haguts,
cap d'ells la dolça melodía ha apresa;
qui n'arribés a apendre un refilet
aquell ne fora l'àliga superba.

La dualitat humana i divina de l'home es manifesta contínuament en la nostàlgia i el desarrelament que feien que Verdaguer se servís de la poesia com a màgic accés al paradís perdut. Tot el llibre *Al Cel* expressa aquest sentiment. Per això ja en el pròleg (p. 11) dirà: «L'home es un presoner sobre la terra, puix la seva ànima, per son origen y per sa fi, es tota celestial», i en el mateix sentit usa la comparança dels «papallons» als quals, si se'ls lleven les ales, es converteixen en «una oruga fastigosa»; marcant la distància, per a Baudelaire l'albatros és un rei i un déu quan vola, i un ésser grotesc i maltractat pels mariners quan és a terra. Aquesta condició en certa manera és la mateixa predestinació de la vida de Verdaguer. Com Orfeu, que torna derrotat a la terra i per això és omnipotent en el cant, Verdaguer és poeta també a partir de la seva nostàlgia i el seu fracàs.

La descripció del paradís potencia una de les magnificències principals de la poesia de Verdaguer. No tractarem aquest punt, un dels veritables motius que impregnen l'obra verdagueriana. Tanmateix, el mític paradís, present en totes les cultures antigues, és el que desitja Gentil d'aconseguir a través de la fada. El de la nostra tradició? El de les fades? Òbviament Verdaguer havia cantat el paradís bíblic. I també en la tradició cèltica el viatge de la fada porta al seu paradís, l'Illa de la Joventut. El Pirineu, el regne de les fades, abans de plantejar-se Gentil el Més Enllà infinit, és al mateix temps un ressò del paradís primitiu. Una naturalesa idíl·lica i benvolent agombola el protagonista. En la raó romàntica de la naturalesa és el refugi de la consciència tràgica del poeta; per això tots els autors són panteistes. En aquesta natura es simbolitza l'esperit de l'Edat d'Or antiga, el mite del paradís d'abans de la caiguda i del destronament dels titans, l'illa on Saturn vivia comunicat amb la naturalesa. La part pròpiament descriptiva de la natura pirinenca, el cant III, comença així (p. 29):

Entre'ls arbres de l'illa delitosa
l'enamorat Gentil està adormit;
son los flonjos coxins ahont reposa
de farigola y xuclamel florit.

Efectivament, davant els amants s'estenia «una illa sempre verda» al mig d'un estany, i «com pont de flors, uneix la terra a l'illa / una verdosa y rústega palanca» (Cant II, p. 27). Aquesta imatge, present en tota la literatura de fades, així en «Ondina», l'esmentada narració prototípica del romanticisme, pot significar un símbol del paradís, «l'illa d'or» que Verdaguer troba «entre naus d'argent» en «A les estrelles» (*Al cel*). La natura pirinenca, en consonància amb molts ambients de la seva poesia mística de descripció del cel, és encatifada d'idíl·liques prades, plena de flors i de cants d'ocells, amb gran varietat de fruites i arbres de tota mena i, en general, amb una sensualitat olorosa i uns matisos de dolçor molt repetits. Per exemple, tant a *Canigó* com en *Al Cel*, el poeta insisteix en la imatge de les abelles collint la dolça mel de les flors. També amb ressons de les visions místiques del paradís (per exemple del poema «Somni de la Glòria», dins *Idillis...*), trobem a *Canigó* descripcions de les coves pirinenques, convertides en els meravellosos palaus de les fades, on abunden marbres, alabastres, topacis, robins i altres pedres preciose s. És important de constatar la unitat sinestèsica que dóna a aquests conjunts l'autor. Una mateixa sensació omple l'espai de correspondències de colors, perfums, clarors i músiques. En molts altres moments de la poesia verdagueriana podem observar aquesta capacitat de comunicació de les coses del món que li feien comparar les constel·lacions i les estrelles amb les notes melòdiques de Palestrina («A les estrelles»), o li feien exclamar, en el poema «¿Qui com Deu?» (*Idillis...*): «Ah! l'univers es una lira angèlica». Vegem-ne una mostra del final del Cant II de *Canigó* (p. 28):

Olor de romaní dels boscos puja,

dels cims olor de regalecia baxa,
gemechs de lires entre'ls arbres s'ouen,
y en lo palau lo sospirar d'una arpa,
dintre l'estany canturies de sirena,
y murmuri de nimfes en la platja,
parrupar los tudons en la boscuria,
la gelera dringar en la montanya (...).

Les sensacions s'evoquen les unes amb les altres. «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», diríem amb Baudelaire en el seu famós poema «Correspondances». O amb V. Hugo[41]:

Tout est une voix et tout est un parfum;
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un (...)
Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle? Écoute bien. C'est que vents, ondes, flammes,
Arbres, roseaux, rochers, tout vit! Tout est plein d'âmes.

Una mostra més de la grandesa de *Canigó* en aquesta part màgica de l'obra és que la visió de la naturalesa romàntica té una altra vessant. Per a Rafael Argullol[42] l'home de l'època romàntica, incapaç de recuperar la relació mítica amb la naturalesa paradisíaca saturniana, es sent acorralat per la destructivitat i pel domini de la naturalesa jupiterina, després de l'expulsió dels titans. Si tenim en compte, precisament, «d'enyor» paradisíac, comprendrem que el poeta romàntic estava més allunyat que mai de l'estat natural. D'aquí ve la visió freqüent, en el romanticisme, d'una natura grandiosa i titànica, que indica el desarrelament i naufragi de l'home, en la qual tenen un paper privilegiat el mar, els penya-segats, les muntanyes, els gels, els huracans... En serien exemples els famosos quadres d'un Friederich, d'un Turner o d'un Delacroix. Verdaguer recull les dues facetes del paisatge romàntic. A *Canigó* són dins el magnífic cant «La Malehida (Maladetta)», els versos que millor recullen aquesta natura hostil, impertorbable davant el sofriment humà, tan important també en els paisatges de *L'Atlàntida*. N'hem triat aquesta magnífica estrofa:

Damunt lo glaç negregen granítiques arestes,
com d'ones formidables esgarrifoses crestes,
illots de roca dreta sortint de mars de gel;
emmerletades torres d'una ciutat penjada,
com son Pont de Mahoma damunt la nuvolada,
en mig de terra y cel.

I ens recorda el poder del Déu Unic, el començ de l'hostilitat, amb l'allusió al destronament dels titans en mans dels olímpics, tema obsessiu en la poesia.

Bocins son de cinglera, son òssos de montanya,
carreus del mur que allunya la França de l'Espanya,
palets que cercaríen los rabaçuts gegants
si, envolts en rufagosa, maciça pedregada,

l'Olimp prop de sa cima vegés altra vegada
lluytar deus y titans.

Com els romàntics, Verdaguer a través de la natura troba la manera de penetrar els secrets de l'univers. A diferència de Wordsworth, que tenia un sentiment d'íntima comunió amb la naturalesa, només reproduint-la i rebutjant-ne els aspectes grandiosos, la postura de Verdaguer seria més concordant amb la de Shelley quan creu que la Naturalesa d'escenaris naturals i somriures humans no està en condicions d'accedir a les demandes de la Imaginació[43], o amb la de Blake, per al qual l'òrgan que permet de trascendir la natura és la imaginació. De Blake comenta M. Manent: «qui això escrivia era un dels poetes que més delicadament i amb més rigorosa precisió realista ha evocat la bellesa del món físic: estrelles, arbres, ocells, bestioles de l'herba»[44]. Crec que podem aplicar la mateixa valoració al nostre autor. Verdaguer manté aquesta dualitat, com podem comprovar en el realisme d'algunes descripcions de la natura pirinenca; creiem, però, que hi predomina la seva fantàstica imaginació. Per això les congestes de neu seran els mantells d'ermini de les fades, les coves, els palaus de marbre de les fades, el *Canigó*, una magnòlia immensa, la Maladetta, una ciutat maleïda, el Rosselló una immensa lira, i per això, en definitiva, les fades, la personificació de les forces màgiques de la mateixa natura i un camí cap a la divinitat superior.

Com a conclusió, direm que ens sembla que manca molt per dir sobre la manera d'entendre i interpretar Verdaguer. Aquestes notes pretenen d'entereveure'n la potència creadora, evitant de caure en la subjecció a unes idees que sovint estrenyen la visió i comprensió de l'obra verdagueriana. L'aportació present reivindica una lectura romàntica de Verdaguer i se centra en la part màgica de *Canigó*: el paper positiu de les fades, l'amor com a camí inductor a la creació poètica i al desig d'abastar l'infinit, Gentil com a prototipus de poeta romàntic, la visió fantàstica de la naturalesa. Les interrelacions d'aquests aspectes de *Canigó* amb l'obra mística i més enyorívola de Verdaguer ens reafirmen a creure que aquí rau la veritat més fonda de *Canigó*, entenent per aquesta les idees i l'estètica que concorden millor amb el seu jo poètic. Per tot en conjunt, en desmarcar-se de la nostra tradició literària del XIX, considerem Verdaguer com el poeta romàntic de la nostra Renaixença.

Notes

1. Carta a Schiller, 31-VII-1799, citada per MUSCHG, Walter, *Historia trágica de la literatura*, versió espanyola de J. Gutiérrez, México 1965, F. de C. Ec., p. 145.

2. *Les Noces del Cel i de l'Infern*, versió catalana de S. Serrallonga, Sant Boi de Llobregat, 1981, Ed. del Mall, p. 45.

3. Citat per PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, versió espanyola de J. Cruz, Caracas, 1969, Monte Avila Ed., p. 81.

4. *Epistolari de J. Verdaguer*, Vol. V (1885-1886). Transcripció i notes per J. M. de Casacuberta i J. Torrent i Fàbregas. Barcelona, 1977. Ed. Barcino, p. 107.

5. *Epistolari*, vol. VI (1887-1888), p. 179.

6. *Epistolari*, vol. V, p. 195.

7. *Epistolari*, vol. V, p. 100.

8. *Epistolari*, vol. V, pp. 108 i 109.

9. MUSCHG, Ob. cit., p. 149.

10. En aquest sentit dóna algunes referències R. TORRENTS en *Verdaguer: un poeta per a un poble*, Barcelona, 1980, Ed. Blume, p. 57.

11. VERDAGUER, J., *Canigó*, Barcelona, Ilustració Catalana. Ed. Popular, p. 108. Fem constar que totes les citacions de fragments de la poesia de Verdaguer partiran d'aquesta edició de les seves obres Completes i que, per facilitar-ne la lectura, indicarem la pàgina i el llibre al costat del fragment, sense remetre, doncs, a les notes.

12. TORRENTS, R., *Cinc versions del Cant de Gentil*. «Reduccions» n. 28, Desembre de 1985, p. 86.

13. TORRENTS, en el mateix article, p. 70.

14. VERDAGUER, J., Pròleg de *Al Cel*, p. 13.

15. Crítica citada per Casacuberta, en el vol. 5 de l'*Epistolari*, p. 76.

16. SERRA i BOLDÚ, V., *Mossèn Jacinto Verdaguer*, Bellpuig 1915. Impr. R. Saladrigues, p. 13.

17. Es poden estudiar a través de l'obra de J. M. de Casacuberta, *Excursions i sojorns de Jacint Verdaguer a les contrades pirinenques*. Barcelona 1953. Ed. Barcino. (Reedició de l'obra per l'editorial EUMO al llibre *Estudis sobre Verdaguer*, 1986).

18. Pròleg de Jordi Quingles a *El misterio Celta*, traducció espanyola del *Barzaz Breiz*. Barcelona, 1984, p. 13.

19. En versió italiana; devem la informació a R. Torrents en una conferència sobre Verdaguer. Pel pròleg d'Angel Lasso de la Vega a una edició espanyola del 1883 (Madrid, Bibl. Universal) sabem de l'existència d'una traducció, també a l'espanyol, de P. Montegon, dels poemes «Fingal» y «Tremora», ja en 1804.

20. BOWRA, C. M., *La imaginación romántica*. Versió espanyola de J. A. Balbotin, Madrid, 1972. Ed. Taurus, p. 44.

21. BEGUIN, A., *El alma romántica y el sueño*. Versió espanyola de M. Monteforte. México, 1954. F. de C. Ec., p. 99.

22. P. 22, en la versió espanyola de L. Williams. Buenos Aires. Ed. Siglo Veinte.

23. BEGUIN, Ob. Cit., p. 205.

24. Traducció catalana d'A. Sargatal, Barcelona 1985. Columa Ed., p. 23.

25. GOETHE, J. W., *Faust*. Trad. de J. Lleonart. Barcelona 1981. Clàssics Abraxas., p. 10.

26. *Epistolari*, Vol. V, p. 53.

27. Ob. cit., p. 31.

28. *Epistolari*, Vol. IV, p. 11.

29. *Epistolari*. Vol. V, p. 86.

30. *Epistolari*, Vol. VI, p. 25.

31. Article citat, p. 93.

32. La carta de Mistral consentint a la traducció de *Nerto* és del 15 de maig de 1884 (*Epistolari*, vol. IV, p. 142). En una carta de Verdaguer a Mistral, del 5 de juny de 1885 (vol. IV, p. 252), li comunica que l'ha acabada.

33. Segons una nota de J. M. de Casacuberta, *Epistolari,* vol. IV, p. 164.

34. NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen.* Trad. de J. Maragall, Barcelona, 1981, Ed. 62, pp. 119 i 130.

35. HÖLDERLIN, *Hipèrion.* Trad. de R. Torrents. Vic, 1982. Eumo Ed., p. 57.

36. Referència feta per R. ARGULLOL a *El héroe y el Unico.* Madrid 1984. Ed. Taurus, p. 39.

37. *Les Noces...*, p. 53.

38. Novalis, Ob. cit., p. 128.

39. Poema «Què és la poesia?», dins *Aires del Montseny*, p. 52.

40. Pròleg *Al Cel*, p. 13.

41. «Ce que dit le bouche ombre» (dins *Rayons et les Ombres).* citat per TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction a la vie littérarie du XIX siècle.* París, 1970. Bordas, p. 111.

42. Ob. cit., p. 232. La concreció d'aquestes idees en la pintura romàntica es pot veure en l'assaig del mateix R. Agullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona 1983. Ed. Bruguera.

43. BLOOM, H., *Los poetas visionarios del romanticismo inglés.* Versió espanyola de M. Antolín. Barcelona, 1974. Barral Ed., SA, p. 279.

44. MANENT, M., Prefaci a *Llibres profètics de William Blake*, Ed. 62, Barcelona, 1976, p. 21.